Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER

DER

BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

J. Klengel, Vorsitzender.
Breitkopf & Härtel, Kassirer.
C. Reinecke.
E. F. Richter.
C. Riedel.

AUSSCHUSS.

Heinr. Bellermann, Professor in Berlin.
Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf.
Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle.
Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen.
E. Grell, Prof. u. königl. Musikdirector in Berlin.
Heinr. von Herzogenberg, Tonkünstler in Leipzig.
Dr. F. von Hiller, städtischer Kapellmeister in Cöln.
Dr. J. Joachim, Professor in Berlin.
Dr. Ed. Krüger in Göttingen.
Dr. Fr. Lachner, königl. General-Musikdirector in München.
Dr. Franz Liszt in Pest.
Jul. Jos. Maier, Prof. und Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in München.
Gust. Nottebohm, Musikgelehrter in Wien.
Dr. R. Papperitz, Lehrer am Conservatorium d. Musik in Leipzig.
Dr. Wilh. Rust, königl. Musikdirector in Leipzig.
C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin.
Dr. Ph. Spitta, Professor in Berlin.
Dr. Wagener, Professor in Marburg.

	Expl.
Seine Majestät der deutsche Kaiser, König von Preussen	20
Seine Majestät der Kaiser von Österreich	10
Seine Majestät der König von Sachsen	4
Ihre Majestät die Königin von Sachsen	1
Ihre Majestät die Königin von England	2
Seine Majestät König Georg von Hannover †	10
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach	2
Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach	4
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Meiningen	1
Seine Kön. Hoheit der Prinz-Gemahl Albert von England, Prinz von Sachsen-Koburg-Gotha †	1
Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Amalie von Sachsen †	1
Ihre Kaiserliche und Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Victoria, Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preussen	1
Ihre Königliche Hoheit die Frau Landgräfin Friedrich von Hessen, geborene Prinzessin Anna von Preussen	1

	Expl.
Seine Königliche Hoheit der Prinz Albrecht von Preussen	1
Seine Königliche Hoheit der Herzog Maximilian in Bayern	1
Seine Hoheit der Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen	1
Seine Durchlaucht Heinrich IV. Prinz Reuss-Köstritz	1
Seine Durchlaucht der Fürst Karl Egon zu Fürstenberg	1

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten 20

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

	Expl.
Aachen.	
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector	1
Herr Brüggemann, Hofrath	1
Herr Hasenclever, Georg, Landrath	1
Altbrünn bei Brünn.	
Herr Križkowsky, P., Augustiner Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas	1
Altdorf bei Nürnberg.	
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar	1
Altenburg.	
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister	1
Arnstadt.	
Herr Stade, H. B., Musikdirector	1
Augsburg.	
Der protestantische Kirchenchor	1
Barmen.	
Der städtische Singverein	1
Herr Ibach Sohn, Rud.	1
Bergedorf bei Hamburg.	
Herr Dr. Chrysander, Fr.	1
Berlin.	
Der Domchor	1
Die königliche akademische Hochschule für Musik	1
Die königliche Bibliothek	1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung	1
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo	1
Die Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung	1
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung	1
Herren Asher & Co., Buchhandlung	1
Herr Bargiel, Woldem., Prof. an der Hochschule für Musik	1
Herr Bellermann, H., Professor	1
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung	1
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector	1
Herr Dr. Franck, Eduard, königl. Professor und Musikdirector	1
Herr Fritze, W., Musikdirector	1
Herr Gräfen	1
Herr Grassnick, Particulier †	1
Herr Prof. Grell, E., königl. Musikdirector	1
Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Dr. Joachim, J., Professor	1
Herr Klingner, C., Kammergerichtsrath	1
Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung	2
Herr Lührss, C., Tonkünstler	1
Herr Marquard	1
Frau Gräfin von Pourtalès	1
Herr Radecke, R., Hofkapellmeister	1
Herr Rudorff, E., Professor	1
Herr Scharwenka, Xaver, Tonkünstler	1
Herr Schede, C. H., Geh. Ober-Regierungsrath	1
Herr Schulze, A., Professor	1
Herr Baron Senfft v. Pilsach	1
Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor	1
Herr Prof. Stern, J., königl. Musikdirector	1
Herr Taubert, W., königl. Ober-Kapellmeister	1
Herr Vierling, G., Musikdirector	1
Herr Wichmann	1
Bernburg.	
Herr Kanzler, Musikdirector	1
Bonn.	
Herr Dr. Heimsöth, Professor	1
Herr Kyllmann, G.	1
Braunschweig.	
Herrn Litolff's Verlag, H.	1
Bremen.	
Der Künstler-Verein	1
Die Singakademie	1
Herr Runge, Otto	1
Breslau.	
Das königl. katholische Gymnasium	1
Das königl. Institut für Kirchenmusik	1
Die Singakademie	1
Die Leuckart'sche Sort. Buch- u. Musikhandlung	1
Herr Bohn, Emil, Organist	1
Herr Dr. Kern, Assistenzarzt	1
Herr Maske, Georg, Buchhändler	1
Herr Scholz, Bernhard, Kapellmeister	1

Carlsruhe. Expl.

Der Cäcilienverein	1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1
Herr Hauser, Joseph, Kammersänger	2
Herr Dr. Schell, W., Professor am Polytechnikum	1

Coblenz.

Herr von Beyer, General	1
Herr Dr. Hasenclever	1

Cöln.

Der städtische Gesangverein	1
Das Oberbürgermeister-Amt	1
Die rheinische Musikschule	1
Herr Behr, H., Theater-Director	1
Herr Dr. von Hiller, F., städtischer Kapellmeister	1
Herr Hompesch, N. J., Professor	1
Herr von Königslöw, Otto, Concertmeister	1
Herr von Lange, S., Musikdirector	1

Cöthen.

Herr Berendt, Albrecht	1

Darmstadt.

Die grossherzogliche Hofmusik	1

Dessau.

Die herzogliche Hofkapelle	1

Detmold.

Die fürstliche Hofkapelle	1

Dresden.

Die königliche öffentliche Bibliothek	1
Der Tonkünstlerverein	1
Die Dreyssig'sche Singakademie	1
Fräulein Adelheid Einert	1
Herr Hoffarth, L., Musikalien-Verlagshandlung	1
Herr Dr. Keuthe	1
Herr Leonhard, J. E., Professor am Conservatorium	1
Herr Meinardus, L., Musikdirector	1
Herr Dr. Rietz, J., General-Musikdirector †	1
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche	1
Herr Prof. Wüllner, Fr., Hofkapellmeister	1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1

Duisburg.

Herr Curtius, Fr.	1

Düsseldorf.

Der Gesang-Musikverein	1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1

Elberfeld.

Der Gesangverein	1
Frau Conrad Dunklenberg	1
Frau Louis Simons	1

Erlangen.

Die königliche Universitäts-Bibliothek	1

Frankfurt a/M.

Der Cäcilien-Verein	1
Herren Baer & Co., Joseph, Buchhandlung	1

Expl.

Herr Henkel, H., Tonkünstler	1
Herr Müller, C., Musikdirector	1
Herr Oppel, Wigand, Organist	1
Herr Reichard, G.	1
Herr Dr. Schlemmer	1
Frau Dr. Schumann, Clara	1
Herr Dr. Spiess, G. A. †	1
Herr Prof. Stockhausen, Julius, Musikdirector	1
Herr Zesewitz, M., Tonkünstler	1

Freiburg i/Br.

Herr Dimmler, Hermann, Pianist	1
Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung	1
Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister	1

Gersfeld bei Fulda.

Herr Graf Froberg-Montjoie	1

Görlitz.

Herr von Keszycki, königl. Preuss. Kammerherr	1

Göttingen.

Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedizinalrath	1

Graz.

Herr Thieriot, Ferd., Musikdirector	1
Herr Warteresiewicz, Severin	1

Grimma.

Herr Steglich, E., Musikdirector	1

Gütersloh.

Herr Masberg, Joh., Dirigent	1

Halle.

Die Singakademie	1
Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Herr Dr. Franz, R., Musikdirector	1
Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung	1
Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1

Hamburg.

Die Singakademie	1
Die Stadtbibliothek	1
Herr Armbrust, Organist	1
Herr von Bernuth, J., Director der Singakademie	1
Herr von Dommer, A., Musikgelehrter	1
Herr Eiermann, C. G.	1
Herr Grädener, C. G. P.	1
Herren Mauke Söhne, Buchhandlung	1
Herr Otten, G. D., Musikdirector	1

Hannover.

Das Lyceum	1
Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister	1
Herr Kestner, Hermann, Particulier	1

Heidelberg.

Herr Dr. Sattler, G.	1

Herrnhut.

Herr Geller, A. F., Inspector	1

Hildburghausen.

Herr Anding, M., Herzogl. Musikdirector	1

Hildesheim.	Expl.
Herr Nick, W., Musikdirector	1

Homberg.

Das königl. preussische Seminar 1

Jena.

Herr Dr. Hartenstein, Professor 1
Herr Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector 1

Kaiserslautern.

Herr Maczewski, A., Musikdirector 1

Kiel.

Der Gesangverein 1
Herr Stange, H., Organist 1

Königsberg i/Pr.

Die königliche Bibliothek 1
Die musikalische Akademie 1
Herr Hahn, A., Musikdirector u. Red. der Tonkunst 1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung 1
Herr Dr. Voigt, Woldemar, Professor 1

Kremsmünster.

Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector 1

Leipzig.

Der Bach-Verein 1
Die Concert-Direction 1
Das Conservatorium der Musik 1
Die Stadt-Bibliothek 1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung 1
Herrn Brockhaus' Sortiment 1
Frau Prof. Czermak 1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler 1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia 1
Herr Grabau, A., Tonkünstler 1
Herr von Herzogenberg, Heinrich 1
Herr von Holstein, Franz † 1
Herr Kirchner, Th., Musikdirector 1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhändler 1
Herr Dr. Klengel, J. 1
Herr von Kolatschewsky 1
Frau Dr. Lampe-Nitzsche 1
Herr Naumann, Justus, Buchhandlung 1
Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik 1
Herr Dr. Petschke, Advocat 1
Herr Reinecke, C., Capellmeister 1
Herr Prof. Richter, E. F., Cantor u. Musikdirector 1
Herr Professor Riedel, C., Musikdirector 1
Herr Dr. Rust, Wilh., königl. Musikdirector 1
Herr Schuberth, Julius, Musikalienhandlung 1
Frau Dr. Seeburg 1

Linz.

Der Musikverein 1

Ludwigshafen.

Herr Jäger, A., Königl. Reg.-Rath und Director der pfälzischen Eisenbahn 1

Lüneburg.

Herr Uellner, C., Organist 1

Luxemburg.	Expl.
Herr von Scherff, F., Advokat	1

Magdeburg.

Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung 1
Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector 1

Mainz.

Die Liedertafel 1

Mannheim.

Herr Heckel, K. F., Musikalienhandlung 1

Marburg.

Herr Dr. Wagener, Professor 1
Herr Wolff, Leonhard, Akadem. Musikdirector 1

München.

Das Conservatorium der Musik 1
Die königliche Hof-Musik-Intendanz 1
Die königliche Hof- und Staatsbibliothek 1
Herr Ackermann, Th., Buchhandlung 1
Herr Grenzebach, E., Musikdirector 1
Herr Dr. Lachner, Fr., kgl. General-Musikdirector 1
Herr Levi, H., Hofkapellmeister 1
Herr Prof. Maier, J., Custos der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek 1
Herr Freiherr von Perfall, C. 1
Herr Professor Planck, Geheimer Rath 1
Herr Dr. Riehl, W. H., Professor 1
Herr v. Sahr, H., Tonkünstler 1
Herr Wanner, Chr., Prof. am k. Conserv. d. Musik † 1

Münster.

Herr Barth, Richard, Concertmeister 1
Herr Grimm, Julius O., Musikdirector 1

Naumburg.

Frau Krug, Geheimräthin 1

Neuburg a. d. Donau.

Das königliche bayer. Seminar 1
Herr Unterbirker, Schullehrer 1

Neuwied.

Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector 1

Nossen.

Das königl. sächs. Seminar 1

Offenbach a/M.

Herr Friese, E., Concertmeister 1
Herr Philips, Eugen 1

Oldenburg.

Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister 1

Osnabrück.

Herr Drobisch, Musikdirector 1

Pest.

Herr Abbé Dr. Liszt, Franz 1

Plauen im Voigtl.

Das königl. sächs. Seminar 1

Posen.

Herr Gräbe, A., Appellations-Gerichtsrath 1

Rheineck (Schloss).	Expl.
Herr von Bethmann-Hollweg, Geh. Ober-Reg.-Rath †	1
Rostock.	
Herr Zerck, Organist †	1
Rüdesheim.	
Herr von Beckerath, Rud.	1
Salzburg.	
Herr Esser, H., Hofkapellmeister †	1
Schleswig.	
Herr Freiherr von Lilienkron	1
Schwerin.	
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Grossherzogl. Leibarzt	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung	1
Sondershausen.	
Die fürstliche Hofkapelle	1
Spandau.	
Herr Schulz, Franz, Organist	1
Stettin.	
Herr Dr. Calo, F. F., Professor †	1
Herr Dohrn, C. A.	1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1
Herr Mayer, W., Stadtrath	1
Strassburg im Elsass.	
Der akadem. Gesang-Verein an der Kaiser Wilhelms-Universität	1
Herr Stockhausen, Franz, städtischer Musikdirector	1
Stuttgart.	
Die königl. Hand-Bibliothek	1
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung	1

Tarna Eörs.	Expl.
Herr Baron von Orzy, F.	1
Tübingen.	
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
Weimar.	
Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr	1
Wernigerode.	
Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
Wien.	
Die Singakademie	1
Herr Dr. Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
Herren Buchholz & Diebel, Buchhandlung	1
Herr Dr. Gehring, Franz	1
Herr Gutmann, J., Musikalienhandlung	1
Herr Jüllig, Franz	1
Herr Kiss, Akos, Privatier	1
Herr Graf Laurencin	1
Herr Nottebohm, Gustav, Musikgelehrter	1
Herr Schenner, Wilhelm, Professor	1
Herr Schmidt, R.	1
Frau Baronin Sina, Marie	1
Herr Spina, C. A., Musikalienhandlung	1
Herr Freiherr von Vesque-Püttlingen, J., k. k. Sectionschef	1
Herr Dr. Zeller, K.	1
Wiesbaden.	
Der Cäcilienverein	1
Herr Bogler, C., Collaborator	1
Herr Ehlert, Louis, Professor	1
Herr Marpurg, F., Hofkapellmeister a. D.	1
Herr Wendel, C., Gesanglehrer	1
Zehdenick.	
Herr Saran, A., Superintendent	1
Zittau.	
Der Gymnasial-Chor	1
Zwickau.	
Der Musikverein	1

AUSLAND.

BELGIEN.

	Expl.
Antwerpen.	
Herr Possoz, H.	1
Brügge.	
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1
Brüssel.	
Die königliche Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Brassin, Louis, Prof. am Conservat. der Musik	1
Herr Gevaert, F. A.	1
Herr Guilmant	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1
Fräulein Reitz, Pauline	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1
Gent.	
Das Conservatorium der Musik	1
Mons.	
Die Akademie der Musik	1

DÄNEMARK.

Copenhagen.	
Die grosse Königliche Bibliothek	1
Der Musikverein	1
Herr Barneckow	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1
Herr Heise, P., Organist	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2
Herr Winding, August, Tonkünstler	1

ENGLAND.

(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren *Novello, Ewer & Cie*, 1 Berners-Street, W. London.)

Bristol.	
Herr Ames, G. A.	1
Cambridge.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Balfour, A. T.	1
Herr Browning, Oscar, King's College	1
Herr Lunn, J. R.	1
Herr Pendlebury, R.	1
Herr Power, Joseph †	1
Herr Stanford, C. Villiers	1
Chichester.	
Herr Goddard, E.	1
Edinburgh.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Dickson, Archibald	1
Ely Cathedral.	
Herr Dr. Chipp	1
Exeter.	
Herr Bury, Alfred	1
Herr Hake, E.	1
Henley.	
Herr Thorne, E. H.	1
Leeds.	
Herr Atkinson, J. W.	1
Herr Dr. Spark, W.	1
Leicester.	
Herr Löhr, George S. L.	1
Liverpool.	
Herr Audsley, G. A.	1
London.	
Das britische Museum	1
Die Sacred Harmonic Society	1
Herr Augener, George	1
Herr Barrow, S.	1
Herr Barry, C. A.	1
Herr Benedict, Julius	1
Herr Bennett, J. R.	1
Herr Best, W. T.	1
Herr Cooper, G.	1
Herr Dannreuther, Ed., Professor	1
Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Herr Ellissen, Gustav	1
Herr Fowler, W. W.	1
Herr Goldschmidt, Otto, Professor	1
Herr Grove, George	1
Frau Hamilton, Nisbet	1
Herr Herbert, George	1
Herr Hopkins, E. G.	1
Herr Hullah, J.	1
Herr Jervis, Vincent	1
Herr Jones, George David	1
Herr Lemmens	1
Herr May, E. Colett	1
Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	2
Herr Oakeley, H. S.	1
Herr Pauer, Ernst, Professor	1
Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Quaritch, B.	1
Frau Stirling, E.	1
Herr Werner, L.	1
Herr Westbrook, W. J.	1
Manchester.	
Herr Foulkes, W.	1
Herr Hallé, C.	1
Herr Hecht, Eduard	1
Manningham.	
Herr Dr. Hayne, L. G.	1
Oxford.	
Herr Allchin, Howell	1
Herr Ouseley, Gore, Professor	1
Slough.	
Herr Ouseley, F., Baronet	1
Tenbury.	
Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
Uppingham.	
Herr David, Paul	1

FRANKREICH.

(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn *J. Maho*, 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)

Carcassonne.	
Herr de Rolland du Roquan, Charles	1
Havre.	
Herr Oechsner, A.	1
Lyon.	
Herr Rivet, Theodor	1

Montpellier.	Expl.
Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät	1
Nantes.	
Herr Crahay, L.	1
Paris.	
Die National-Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Der Prinz von Villafranca	1
Herr Alkan, Professor	1
Herr Baudouin, Tonkünstler	1
Herr Behrens, Ad.	1
Herr von Beriot, Sohn	1
Frau Gräfin Branicka	2
Herr Bussine, Romain, Professor	1
Herr de Courcel	1
Herr Damcke, B. †	1
Herren Durand, Schönewerk & Comp., Musikalienhandlung	1
Herr von Froberville, E.	1
Herr Gouvy, Th.	1
Herren Haar & Steinert, Buchhandlung	1
Herr Hamelle, J., Musikalienhandlung	1
Herr Heyberger, J., Musikdirector	1
Herr Kleinfelder †	1
Herr Lamoureux, Charles	1
Madame de Lavergne	1
Herr Legouix	1
Herr Lenepveu	1
Fräulein Lewkowicz	1
Herr von Lombardière	1
Madame Marjolin-Scheffer	1
Herr Pfeiffer, Georges J.	1
Herren Pleyel, Wolff & Co.	1
Madame de Ridder	1
Herr Rodrique, E., Bankier	1
Herr Sainbris	1
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler	1
Herr Abbé Seigneur	1
Frau Szarvady, Wilhelmine	1
Herr Tellefsen, T. D. A. †	1
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1
Pau.	
Madame de St. Cricq Dartigaux †	1

ITALIEN.

Mailand.	
Herr Hoepli, U., Buchhandlung	1
Neapel.	
Herr Florimo, Fr., Bibliothekar	1

NIEDERLANDE.

Haag.	
Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector	1
Rotterdam.	
Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst	1
Herr de Jonge van Ellemeet	1
Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul	1

NORWEGEN.

Christiania.	Expl.
Herr Lindemann, L. M., Organist	1
Herr Stang, W. B., Dr. phil.	1

RUSSLAND.

Helsingfors.	
Herr Faltin, R., Univ.-Musikdirector	1
Mitau.	
Herr Postel, Organist	1
Moskau.	
Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung	1
St. Petersburg.	
Die russische Musikgesellschaft	1
Herr Albrecht, Robert	1
Herr Becker, Carl, Staatsrath	1
Herr Bernard, M., Musikalienhandlung	1
Herr Büttner, A., Musikalienhandlung	1
Riga.	
Die Stadtbibliothek	1
Herr Bergner, W., Organist	1
Herr Deubner, J., Buchhandlung	1
Herr Pacht, Pastor	1
Herr von Rudnitzki, Geh. Rath	1
Warschau.	
Herr Freyer, A., Organist	1

SCHWEDEN.

Lund.	
Die musikalische Kapelle	1
Norköping.	
Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr †	1
Stockholm.	
Die königliche Musik-Academie	1
Herr Hägg, Jacob	1
Herr Hallström, Ivar	1
Herr Lindblad, A. F.	1
Herr Rubenson, F. A.	1
Upsala.	
Die königliche akademische Kapelle	1

SCHWEIZ.

Basel.	
Der Gesangverein	1
Herr Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen Musikschule	1
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1
Herr Riggenbach Stehlin	1
Herr Thurneysen, E.	1
Herr Volkland, A., Kapellmeister	1
Herr Walther, A., Musikdirector	1

Bern. Expl.

Die Eidgenössische Musikgesellschaft 1

Lausanne.

St. Cäcilia, Gesangverein 1

Schaffhausen.

Herr Imhof, Pfarrer 1

Winterthur.

Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung 1

Zürich.

Herr Hegar, Friedrich, Musikdirector 1

Frau Schnyder von Wartensee 1

VEREINIGTE STAATEN.

Baltimore.

Peabody Institute, Musical Library 1

Boston.

Harvard, Musical Association 1

Herr Dresel, Otto 1

Herr Leonhard, Hugo 1

Herr Dr. Suckerman, S. P. 1

Cambridge (Massachusett). Expl.

Haward College Library 1

Ft. Dodge, Jowa.

Herr Gray, R. S. 1

Hartford (Connecticut).

Herr Lyman, Christopher C. 1

Montréal (Canada).

Herr Warren, S. P. 1

New-Haven.

Yale College 1

New-York.

Herren Martens Brothers, Musikalienhandlung 1

Herr Dr. Ritter, Fr. L. 1

Herr Schirmer, G., Musikalienhandlung 1

Herr Thomas, Theodor 1

Oberlin.

Herr Cady, Calvin B. 1

Ogdensburg.

Herr Dumouchel, Edouard A. 1

Joh. Seb. Bach's Werke.

Die

Kunst der Fuge

1749—1750.

Anhang.

Das Berliner Autograph in Anordnung und Lesarten.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Eine authentische Ausgabe von J. S. Bach's Kunst der Fuge kann nur durch gleichzeitiges Quellenstudium auf bibliographischem, historischem und kritischem Gebiete hergestellt werden. Mit Übergehung einiger werthlosen Handschriften auf der Königlichen Bibliothek, sowie auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin, dienten jenem Zwecke nachfolgende

Vorlagen.

In erster Linie:

1. die Originalausgabe;
2. ein älteres Autograph, Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
3. J. S. Bach's eigenhändig gefertigtes Fehlerverzeichniss zur Originalausgabe, das nach vorliegender Ausgabe Seite 30—52 umfasst. Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

In zweiter Linie:

4. die Züricher Ausgabe von Hans Georg Nägeli;
5. die Ausgabe der Firma C. F. Peters zu Leipzig.

Mehr oder minder wichtige Schriftstücke, die ich im Verlaufe meiner Darstellung zu berühren habe, sind ausserdem:

6. Lorenz Mizler, Musikalische Bibliothek IV[1], Seite 168;
7. Forkel, «Ueber Johann Sebastian Bach», Seite 52 und 53;
8. S. W. Dehn, Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Band 24 vom Jahre 1845, Seite 17 u. s. f.;
9. C. H. Bitter, «Johann Sebastian Bach», Band 2, Seite 347—349;
10. M. Hauptmann, Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's Kunst der Fuge, Seite 10—13.

Namentlich ist die letztgenannte Schrift als kritischer Gradmesser von grösster Wichtigkeit.

1. Die Originalausgabe.

Sie lag in vier Exemplaren vor, von denen je eins der Königlichen Bibliothek zu Berlin, sowie der Stadtbibliothek zu Leipzig gehört, während die beiden übrigen auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin aufbewahrt werden. Nur eins dieser vier Exemplare ist völlig frei von fremden Correcturen, die namentlich das Exemplar auf der Königlichen Bibliothek insofern schwer schädigen, als sie die zu Redactionszwecken nöthige Erkenntniss des ursprünglichen Textes nur durch

zeitraubende, höchst mühsame Vergleiche möglich machen. Das von fremden Correcturen freie Exemplar des Joachimsthales bleibt jedoch nicht allein durch diese Eigenschaft wichtig, sondern mehr noch dadurch, dass es im Gegensatze zu den übrigen aufgezählten drei Exemplaren

eine erste und zweite Auflage der Originalausgabe constatirt.

Ohne dass ich eine Abweichung im Notentexte bemerkt hätte, begleitet die erste, wie es scheint, sehr selten gewordene Auflage das Werk mit folgendem Titel und Vorwort:

(Äusserer Titel, Zeile für Zeile.)

Die

Kunst der Fuge

durch

Herrn Johann Sebastian Bach

ehemaligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig.

(Inwendig auf demselben Blatte, Zeile für Zeile.)

Nachricht.

Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzet, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes *namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat dahero die Freunde seiner Muse* durch Mittheilung des am Ende beygefügten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals*), den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde**) aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.

Wer diese Auflage besorgt haben mag, davon später. Die zweite besorgte Marpurg 1752, indem er zu dem Werke einen neuen Titel drucken liess, und ein längeres Vorwort schrieb. Der neue Titel stellt die Zeilen also:

Die

Kunst der Fuge

durch

HERRN

Johann Sebastian Bach

ehemahligen Capellmeister und Musikdirector

zu Leipzig.

Nicht inwendig auf demselben Blatte (wie die erste Auflage), sondern auf einem neuen folgt — Zeile für Zeile — nachstehender «Vorbericht», wobei jeder Absatz eine Seite füllt.

---

*) Siehe den zweiten Band des vorliegenden Jahrganges Seite 145.

**) Bekanntlich Altnikol, seit Januar 1749 Schwiegersohn Seb. Bach's.

Vorbericht.

Wenn ich mich gegen die resp. Erben des seel. Herrn Capellmeisters Bach verbindlich gemacht, gegenwärtiges Werk mit einer Vorrede zu begleiten: So geschieht dieses mit desto mehrerm Vergnügen, weil ich dadurch Gelegenheit bekomme, meine Hochachtung gegen die Asche dieses berühmten Mannes öffentlich zu erneuern. Ich verrichte dieses zugleich mit der grösten Beqvemlichkeit, weil ich mir die Mühe ersparen kan, zu den gewöhnlichen Zierrathen aus der Redekunst meine Zuflucht zu nehmen. Der Nahme des Verfassers ist zur Empfehlung eines Werks von dieser Beschaffenheit genung. Man müste in die Einsichten der Musikverständigen ein Mißtrauen setzen, wenn man ihnen sagen wolte, daß darinnen die verborgensten Schönheiten von dem, was nur in dieser Kunst möglich ist, enthalten wären. Ein vortreflicher Tonkünstler seyn, und die Vorzüge des seel. Bach nicht zu schätzen wißen, ist ein Widerspruch. Es schwebet noch allen, die das Glück gehabt, ihn zu hören, seine erstaunende Fertigkeit im Erfinden und Extemporisiren im Gedächtnis, und sein in allen Tonarten sich ähnlicher glücklicher Vortrag in den schwersten Gängen und Wendungen ist allezeit von den grösten Meistern des Griffbrets beneidet worden. Thut man aber einen Blick in seine Schriften: so könte man aus allen, was jemahls in der Musik vorgegangen und täglich vorgehet, den Beweiß hernehmen, daß ihn keiner in der tiefen Wissenschaft und Ausübung der Harmonie, ich will sagen, einer tiefsinnigen Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabey natürlichen Gedanken übertroffen wird; ich sage natürlicher Gedanken, und rede von solchen, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her aus was für einem Lande er wolle, ihre Gründlichkeit, Verbindung und Ordnung wegen Beyfall finden müßen. Eine Melodie, die nur blos mit dem Geschmacke der Zeit dieses oder jenen Gebietes übereinkömmt, ist nur so lange gut, als dieser Geschmack herrschet. Kommt es dem Eigensinne ein, an einer andern Art von Wendung mehr Vergnügen zu haben: so fält dieser Geschmack über Hauffen. Natürliche und bündige Gedancken behaupten allezeit und durchgängig ihren Wehrt. Solche Gedanken finden sich in allen Sachen, die jemahls aus der Feder des seel. Herrn Bach gefloßen. Vorstehendes Werk bezeuget es aufs neue. Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzet worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird. Daß alle hier vorkommende verschiedene Gattungen von Fugen und Contrapuncten über eben denselben Hauptsatz aus dem D moll, oder dem D la Re über die kleine Terz gesetzet sind, und daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andern, ausgearbeitet ist, fällt einem jeden Kunstverständigen so gleich in die Augen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet. Die Vortheile einer guten Partitur aber sind längstens ausgemacht.

Mir hat indeßen diese Arbeit Gelegenheit gegeben, das Wesen der Fuge genauer zu untersuchen, und die bißher zur Verfertigung derselben entworfnen Regeln damit zu vergleichen. Meine Begierde zur Aufnahme der Musik so viel an mir ist, beyzutragen, hat mich schlüßlich gemacht, meine Anmerkungen hierüber der Welt mit ehesten zur Beurtheilung vor Augen zu legen. Da die Regeln der Fuge mit den übrigen Lehren von der musikalischen Satzkunst zeithero insgemein zusammen abgehandelt worden: So kann vielleicht manchem Liebhaber, der die großen weitläuftigen Werke von der Composition nicht bey der Hand hat, hierdurch Gnugthuung geleistet werden. Daß die Regeln der Fuge aber nicht durchgehends so bekant und allgemein seyn müßen, als etwann die zur Verfertigung einer Menuet, bezeuget die Erfahrung. Ehedeßen ward die Fuge als ein in den Componisten so unentbährliches Stück angesehen, daß keiner zu einem musikalichen Amte gelangen könnte, der nicht zuvor ein ihm vorgelegtes Subject nach allen Arten des Contrapuncts und in einer regelmäßigen Fuge ausgearbeitet hätte. Man hätte damahls nicht das Herz gehabt, mit einem auszusammengeborgten, oft gauckleríschen und Gaßenhauermäßigen Paßagen angefüllten Klangstücke einen Platz unter den Virtuosen zu nehmen. Man hielte dafür, daß in einer Fuge von vier und zwanzig Tacten mehr Gründlichkeit und Wißenschaft als in einem vier Ellenlang gedehnten Concerte herrschen könnte, und daß es weit mehrere Kunst erfoderte, einen ununterbrochnen Gesang ohne häuffige Absätze, als eine mit allerhand untermischten Cabriolen dem Geschmacke zu gefallen, wie man es nennet, anhaltende Melodie zu Papiere zu bringen. Es wurde dieserwegen die Fuge unter die prächtigsten Zierrathen einer Kirchen- und Kammermusik gerechnet. Entdecket man sie noch hin und wieder in der ersten: So hat sie aus der letztern gänzlich ihren Abschied genommen. Der musicalische Mechanist, oder derjenige der nur die Erlaubniß hat, fremde Sachen zu spielen, ohne selbst Denken und etwas zu Papiere bringen zu dürfen, kennet sie nur den Nahmen nach. Der zeitige Componist, der die Fuge für eine Geburt des aberwitzigen Alterthums hält, giebt dem Mechanisten keine Gelegenheit die Reitze einer Fuge dem Zuhörer empfindlich zu machen. Da bleibt denn das männliche Wesen, das in der Musik herrschen soll, aus derselben gänzlich weg, denn es ist ohne weitern Beweiß zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Contrapuncten besonders bekandt gemachet,

so barbarisch dieses letzte Wort auch den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit klinget, in alle seine übrige Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas darnach schmeckendes einfließen laßen, und sich dadurch der einreißenden Trödeley eines weibischen Gesanges entgegen setzen wird. Es wäre zu wünschen, daß Gegenwärtiges Werk einige Nacheiferung erweckete, und den lebendigen Exempeln so vieler rechtschaffenen Leute, die man hin und wieder am Ruder einer Capelle und darinnen siehet, Vorschub thäte, die Ehre der Harmonie bey der hüpfenden Melodienmacherey so vieler heutigen Componisten in etwas wieder herzustellen.

in der Leipziger Ostermeße
1752. Marpurg.

Kein musikalischer Schriftsteller hat bisher dieser beiden Auflagen Erwähnung gethan. Ein Werk aber, das eine zweite Auflage nöthig gemacht und erlebt hat, kann von seiner Zeit unmöglich so theilnahmlos aufgenommen worden sein, als bisher behauptet wurde. Es bleibt eine Thatsache, die das, was Forkel*) und Bitter**) auf Grund mündlicher Überlieferung über diese Gleichgiltigkeit berichten, selbstredend widerlegt. Unzweifelhaft aber würde die bisherige Theilnahme für den Schwanengesang des grössten Meisters der Fuge eine ungleich regere und tiefere gewesen sein, wenn die früheren Ausgaben nicht gar so viel an Correctheit und Zweckmässigkeit zu wünschen übrig gelassen hätten. Über die Ausgaben von Nägeli und Peters ein Mehreres unter 4 und 5. Hier gilt es vor Allem den Werth der Originalausgabe abzuwägen und festzustellen.

Der Umstand, dass Stecher wie Herausgeber von dem J. S. Bach'schen Fehlerverzeichniss keine Notiz genommen, desgleichen das am Schlusse meines Vorwortes gestellte Gesammtverzeichniss aller Fehler, brechen über diese Originalausgabe den Stab. Es liegt hiermit ein Präcedenzfall vor, der laut gegen jeden kritiklosen, wenn auch noch so mechanisch-getreuen Abdruck alter Originalausgaben protestirt.

Angesichts der gerügten groben Nachlässigkeiten bedarf es auch keines weiteren Beweises, wie Forkel's Angabe, als habe einer der Söhne J. S. Bach's den Stich ausgeführt, hinfällig ist***). Auch die Schlussredaction desselben darf man mit keinem Musikernamen von Klang in Verbindung bringen, wiewohl es unbegreiflich bleibt, dass die Erben Bach's, dazu auch Marpurg eine zweite Auflage des Werkes zuliessen, ohne daran die Bedingung einer Berichtigung der zahllosen Fehler zu knüpfen.

Doch wir dürfen uns nicht in Unbegreiflichkeiten und Vermuthungen ergehen, wo wir mit Thatsachen zu rechnen haben. Der Beweis liegt vor, dass eines der grössten, tiefsinnigsten Werke deutschen Geistes und deutscher Meisterschaft ohne kunstverständige Schlussredaction die Presse verliess.

Wer aber besorgte Stich und Druck?

Blicken wir auf die äussere Ausstattung, Stich, Format und Papier: so zeigt dieselbe die grösste Ähnlichkeit mit Bach's musikalischem Opfer, das bei Joh. Schübler in Zella 1747 mit Namensunterschrift gestochen und gedruckt worden ist†). Schon einige Jahre früher hatte Schübler 6 Choralbearbeitungen für Orgel von J. S. Bach verlegt, und stand somit in dessen letzten Lebensjahren in geschäftlicher Beziehung mit ihm. So dürfte Schübler wohl am besten über den Stich der Kunst der Fuge unterrichtet gewesen sein, allein, wenn ihm Bach's Erben die Beendigung der bereits ziemlich weit gediehenen Arbeit willig überliessen, so übersahen sie dabei, dass Schübler theils nicht Musiker genug war, theils den Autor hie und da falsch verstanden haben konnte. Letzteres war bei dem Ändern der Pläne, die mit dem Componiren und Anwachsen des Werkes Hand in

*) Forkel, Seite 53: «In Deutschland wurden nicht einmahl so viele einzelne Exemplare von einem solchen Werke abgesetzt, dass die dazu erforderlichen Kupferplatten mit deren Ertrag bezahlt werden konnten.»

**) Bitter, Band 2, Seite 348: «Es waren nur 30 Exemplare abgezogen worden und der Ertrag derselben war so gering, dass nicht einmal die Kosten der Platten des Stichs herauskamen, welche endlich von den Erben als altes Kupfer verkauft werden mussten, ein in der That trauriges Zeugniss für den Mangel an Interesse, welches das musikalische Publikum Deutschlands für diese nachgelassene Riesenarbeit eines seiner grössesten Tondichter an den Tag gelegt hat.»

***) Forkel, Seite 52 unten: «8, Die Kunst der Fuge. Diess vortreffliche, einzige Werk in seiner Art kam erst nach des Verfassers Tode im Jahr 1752 heraus, war aber noch bey seinem Leben grösstentheils durch einen seiner Söhne gravirt worden.»

†) Die Angabe «J. G. Schübler sc.» findet sich Seite 7 unten.

Hand gingen, — Änderungen, die das Berliner Autograph mit authentischen Beweisen belegt, leicht genug möglich. Es blieb also einer zwar gutwilligen, aber in wichtigen Dingen unkundigen Hand überlassen, Bach's letzte Manuscripte zu ordnen und zu sichten. Alle Missverständnisse, die dadurch entstanden, lassen sich allerdings nicht ausscheiden, ohne dem Leser die subjective Meinung des gegenwärtigen Redacteurs aufzunöthigen. Zwei der schwerwiegendsten, welche die Contrapunkte 12 und 13 betreffen, beseitigt indess das Berliner Autograph.

Schon M. Hauptmann wies in seinen Erläuterungen zur Kunst der Fuge nach, wie verkehrt die Originalausgabe Contrapunkt 12 mittheilt, indem sie die Umkehrung vorausschickt! Allein auch eine umgestellte Ordnung zerstört das grandiose Spiegelbild vollständig, wenn man nicht, — wie es vorliegende Ausgabe thut, — der Anordnung des Autographes folgt, das nicht allein diesen Contrapunkt, sondern auch den 13ten in Partitur zeigt. Denn, ohne Spiegel kein Spiegelbild.

Mit Hauptmann bin ich ferner auch einverstanden, was er über Contrapunkt 14 sagt: «Diese Nummer ist eine Wiederholung der Fuge 10, mit Hinweglassung der ersten 22 Tacte, womit diese letztere beginnt» u. s. f. «Zur Aufnahme in das Werk, dessen Druck erst nach S. Bach's Tode erfolgte, war diese mangelhafte Doublette vom Autor jedenfalls nicht bestimmt.» — Unsere Ausgabe (Seite 67) bezeichnet deshalb diese Nummer als «Variante zu Contrapunkt 10 (Seite 43)».

Auch die Canons ordnet die Hauptmann'sche Schrift anders. Die Richtigkeit ihrer Reihenfolge in der Originalausgabe ist jedenfalls durch die Ordnung der Contrapunkte anfechtbar, die sich nachweislich auf Bach's letztem Willen gründet, indem sein Fehlerverzeichniss bis Seite 52 vorliegender Ausgabe reicht. Hauptmann giebt von den 10 ersten Contrapunkten folgende systematische Übersicht:

A. Einfacher Contrapunct.

a. Thema in der geraden Bewegung.

1. Mit dem Wiederschlag: Alt. Sopr. Bass. Ten.	Fuga I.
2. Mit dem Wiederschlag: Bass. Ten. Alt. Sopr.	» II.

b. Thema in der Gegenbewegung.

1. Mit dem Wiederschlag: Ten. Alt. Sopr. Bass.	» III.
2. Mit dem Wiederschlag: Sopr. Alt. Ten. Bass.	» IV.

B. Doppelter Contrapunct.

a. Das Thema in beiden Bewegungen, combinirt mit sich selbst.

1. In Noten von gleichem Werth.	» V.
2. In Noten von kleinerem Werth.	» VI.
3. In Noten von grösserem Werth.	» VII.

b. Das Thema combinirt mit Anderem.

1. Im Contrapunct der Octave.	» VIII. (XI.)
2. Im Contrapunct der Quint. (Duodecime.)	» IX.
3. Im Contrapunct der Terz. (Decime.)	» X.

Nach diesem Schema finden wir canonische Gegenstücke zu Contrapunkt 7, 8, 9 und 10, so dass also der Canon alla Quinta (Seite 83) vor dem Canon alla Terza (Seite 79) Stellung zu nehmen hätte.

Endlich fasst die Hauptmann'sche Schrift noch eine Frage in's Auge, deren Beantwortung für das Werk als Ganzes das entscheidende Urtheil spricht.

Hat uns J. S. Bach sein letztes Meisterwerk vollendet oder unvollendet hinterlassen?

Nach den ältesten Nachrichten vom Jahre 1754 heisst es bei Mizler*): «Die Kunst der Fuge.

*) Mizler IV Seite 168.

Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen eintzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.»

Spätere Biographen und Kunstkritiker haben diese Erzählung einfach adoptirt, ohne der Wahrheit der Sache auf den Grund zu gehen, und durch Zusätze aller Art noch mehr Dunkel darüber verbreitet. Um so erfreulicher und dankenswerther erscheint Hauptmann's sonnenklare Darstellung, die uns das Meisterwerk aus dem Schutt, den die Sage darum gehäuft, rein und unversehrt wiederschenkt. Nach ihm *) ist die letzte, unvollendete Fuge «als S. Bach's letzte Arbeit sowohl, wie auch ihres Gehaltes wegen, eine sehr schätzenswerthe Zugabe, aber doch nur als solche zu betrachten,

> denn das Werk ist eigentlich mit dem vorhergehenden Stück (d. h. mit den Fugen für zwei Claviere) geschlossen.»

«Jeder Satz hatte bis dahin den Zweck, mit steter Beibehaltung des einen Themas, eine besondere Art des Contrapunctes, oder einen besonderen Theil der Fugenkunst selbstständig zu repräsentiren; diese letzte Fuge aber weicht von diesem Plane nicht allein dadurch ab,

> dass sie jenes Thema verlässt;

sie bildet auch sonst auf keine Weise einen wesentlichen Bestandtheil des Ganzen, denn auch die Verbindung der drei Themen, womit die Fuge ohne Zweifel zu Ende geführt werden sollte, würde der Sache nach nur ein anderes Beispiel dessen geworden sein, was schon die 8te und 10te Fuge zur Anschauung brachten.»

Somit gehört dieses Fugen-Fragment ebensowenig zu dem Werke, als Contrapunkt 14 und jene Choralbearbeitung, welche der erste Herausgeber als Schadloshaltung für die unvollendete Fuge gab **). Und was schliesslich die in Aussicht gestellte Fuge betrifft, die in allen Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, so übersah man damals auch, dass das Werk bereits zwei Fugen dieser Art (hier Seite 55 und 61) drei- und vierstimmig aufweist, denen sich noch eine dritte, wenn auch in freier Umkehrung, für 2 Claviere anschliesst.

2. Das Berliner Autograph.

Ausführlichen Bericht über dasselbe bringt der Anhang dieses Bandes Seite 105 f. f., während sich der erste eingehende Hinweis darauf in der von S. W. Dehn herausgegebenen musikalischen Zeitschrift Cäcilia vom Jahre 1845 findet ***). Dieser Hinweis bringt zugleich den bei uns Seite 111 mitgetheilten Canon, der als eine ältere Lösung der Aufgabe zu betrachten ist, die Bach Seite 71 in endgiltiger Gestalt abdrucken liess; ausserdem auch das von Bach aufgesetzte Fehlerverzeichniss, das derselbe (siehe Anhang Seite 116 oben) auf der Rückseite des vierten Blattes zur letzten Fuge (Seite 93) angemerkt hat. Das Irrthümliche, was indessen Dehn hinsichtlich der ersten Beilage sagt (siehe unten †), liegt auf der Hand, wenn man das dagegen hält, was ich darüber Seite 115 berichte. Gegen Zahlen und mathematische Verhältnisse lässt sich eben nicht streiten. Die drei

---

*) Seite 13.

**) Siehe Lieferung 2 dieses 25. Jahrganges Seite 145.

***) Cäcilia Band 24, Seite 17—24.

†) Cäcilia, Seite 19 ebendaselbst. «Auf dem ersten Blatte der Beilage steht von C. Ph. Em. Bach's Hand folgende sich auf die Überschrift beziehende Bemerkung: ‚NB. Der seel. Papa hat auf die Platte diesen Titul stechen lassen: *Canon per augment. in Contrapuncto all' Octava*; es hat aber Friede (Friedemann) ausgestrichen und gesetzet wie vorstehet.' Dass die drei einzelnen nur auf einer Seite beschriebenen Blätter dieser Beilage zum ersten Abklatschen auf der Platte gedient haben und auch zu diesem Zwecke geschrieben worden sind, geht aus der genauen Übereinstimmung der Raum-Abtheilung des Manuscriptes und der Marpurg'schen Kupferplatten deutlich hervor »

wohlerhaltenen Blätter haben aber in mehr als einer Beziehung bleibenden Werth. Mit vieler Sorgfalt geschrieben und zum Abklatschen auf Platten präparirt, vermehren sie nicht nur die vorhandenen Beweise von Bach's Umstellungen der einzelnen Nummern durch Seitenzahlen*), sowie seiner Umgestaltungen durch autographe Reinschrift, sondern weisen auch auf den Ursprung der Tradition hin, als habe Bach selbst, oder einer seiner Söhne, das Werk theilweis gestochen. Allerdings hat Bach, diesen drei Blättern zufolge, anfänglich den Plan gehegt, sein letztes Werk, ähnlich wie den dritten Theil seiner Clavierübung, selbst in Kupfer zu ätzen; allein nicht nur sein unbenutzt gelassenes Fehlerverzeichniss; nicht nur die grosse Menge der Stichfehler überhaupt; sondern auch die Unähnlichkeit des Stiches mit der Schrift jener Blätter, die sich mit jenem nicht einmal räumlich decken**), sind selbstredende Beweise dafür: dass Bach seine anfängliche Absicht aufgab, und den Stich des Werkes einem Andern (Schübler in Zella) anvertraute. (Vergleiche oben den Bericht über die Originalausgabe.)

Noch versucht Dehn eine Frage von bibliographischer Wichtigkeit zu beantworten, die sich an den Verbleib des Stichmanuscriptes knüpft. Die interessante Stelle sei wörtlich wiedergegeben.

«Unter den einzelnen zu dem Manuscript gehörenden und weiter oben ausführlich erwähnten losen Blättern, findet sich auch noch ein Umschlag von blauem Papier, auf welchem Joh. Seb. Bach den Titel des hier in Rede stehenden Werkes: ‚Kunst der Fuge' geschrieben hat; (?) in diesem Umschlagbogen verwahrte C. Ph. Emanuel Bach einen Theil des geschriebenen Werkes von der Handschrift seines Vaters; da sich nun auf eben diesem Umschlage noch ein kleines angeheftetes Zettelchen befindet***), auf welchem C. Ph. E. Bach mit eigener Hand bemerkt hat: ‚Herr Hartmann hat das eigentliche', so kann man doch wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass hier das ‚eigentliche Manuscript von Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge' gemeint ist. Nun fragt sich aber noch: wer ist dieser Hartmann? Die Vermuthung spricht für einen der beiden folgenden: Johann Samuel Hartmann und Johann Hartmann. Der erstgenannte war ein zu C. Ph. Em. Bach's Zeit sehr bekannter Rathsmusikus in Hamburg, wo sie also zusammen lebten und wahrscheinlich auch Umgang miteinander hatten. Der andre, Johann Hartmann, war seit 1768 Concertmeister in Copenhagen, und bekannt wegen seiner Sammlung ausgezeichneter und seltener praktischer Musikwerke. Hiemit wäre denn vorläufig angedeutet, dass das Originalmanuscript der Joh. Seb. Bach'schen ‚Kunst der Fuge' entweder in Hamburg oder Copenhagen zu suchen wäre. Da jedoch die in Hamburg befindlichen Seltenheiten dieser Art durch die bisherigen fortwährenden Nachforschungen daselbst von Seiten der sehr gelehrten Sammler, wie unter andern von Concertmeister C. F. G. Schwenke, Etatsrath Gähler (ein persönlicher und langjähriger Freund C. Ph. Em. Bach's) und letztlich von Georg Pölchau, ans Licht gezogen, meistens auch in die Pölchau'sche Sammlung übergegangen sind, sich aber in keiner Bibliothek der genannten Sammler das fragliche Manuscript vorgefunden hat, so lässt sich wohl eher annehmen, dass unter dem von C. Ph. Em. Bach bezeichneten Hartmann der Copenhagener Concertmeister gemeint ist, dessen Sammlung, so viel mir bekannt geworden, in Copenhagen durch Verkauf vereinzelt wurde. Hiernach würde also vorzugsweise Copenhagen der Ort sein, wo man versuchen müsste, dem mehrgedachten Manuscript auf die Spur zu kommen.»

Leider haben diese Conjecturen Dehn's noch kein greifbares Resultat ergeben, und nach Allem, was bisher gesagt worden, wie auch nach dem Einblick, den der Anhang unter **B.** (Seite 115—116)

*) Die drei in Rede stehenden präparirten Blätter paginiren 26, 27, 28, während der darauf befindliche Canon in der Originalausgabe erst Seite 48—50 zu finden ist. (Siehe Seite 115.)

**) Die räumlichen Unterschiede schwanken von der obersten Notenlinie bis zur untersten zwischen 1/4 bis 3/4 Centimeter. (Siehe Seite 115 das Nähere.)

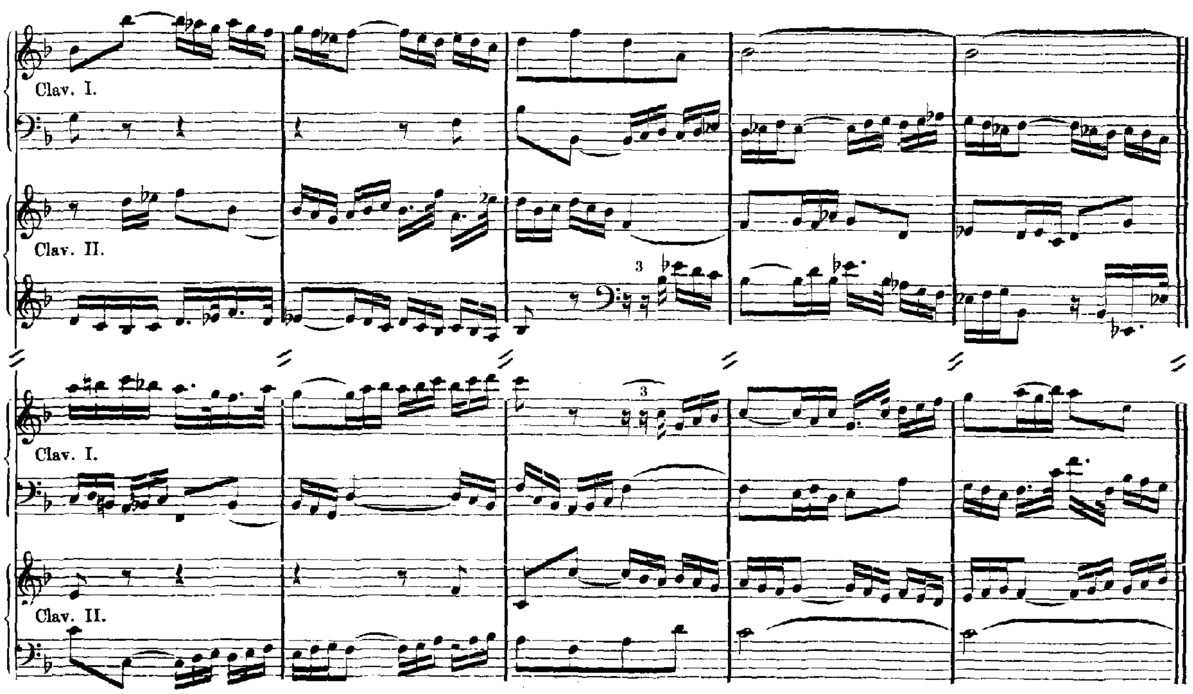
***) Dieses Zettelchen ist leider verloren gegangen; ich, wenigstens, habe es nie zu Gesicht bekommen können. (Der Redacteur.)

gewährt: wird man nach einem Stichmanuscript vergeblich suchen, das alle Nummern enthält, die sich in der Originalausgabe vorfinden. Der Componist wird vielmehr jede Nummer des Werkes, — ähnlich, wie die Beilagen des Berliner Autographes zeigen, — druckfertig gemacht und abgeliefert haben. Als er darüber starb, sandten die Erben dem Verleger Alles zu, was zu dem Werke Beziehung hatte; also auch das Berliner Autograph mit den theils fertigen, theils unfertigen Beilagen. Auf diese Weise erklärt sich:

a. die ungehörige Aufnahme von Contrapunkt 14 (Seite 67) aus dem Berliner Autograph;
b. die Auseinanderzerrung und verkehrte Ordnung der beiden Contrapunkte 12 und 13;
c. die ungehörige Aufnahme der unvollendeten Schlussfuge (Seite 93), die, wie schon nachgewiesen, mit dem Grundthema des Werkes gar nichts zu thun hat, und vielleicht nur des leider unbenutzten Fehlerverzeichnisses halber auf Blatt 4 mitgeschickt wurde;
d. der unveränderte Abdruck der beiden Fugen für zwei Claviere nach dem Berliner Autographe, denen offenbar die letzte Revision Bach's fehlt.

Denn während alle übrigen Theile des Berliner Autographes eine seltene Correctheit bekunden, und nur hie und da ein kleiner Schreibfehler vorkommt, zeigt dagegen das Autograph zu den beiden Fugen für 2 Claviere mehrere sehr bedenkliche Stellen. Eine davon, drei auf einander folgende Octaven auf Seite 86, Takt 14, — (siehe das letzte Notenbeispiel des Gesammtverzeichnisses der Fehler) — liess sich allerdings mit leichter Mühe durch Gegenbewegung der Bässe beseitigen; anders verhält es sich dagegen mit dem Quintenpaare Seite 90, Takt 6 zu 7, zwischen Bass 1 und Oberstimme 2; sowie mit den vier Octaven, die sich ebenfalls auf Seite 90, Takt 11 zu 12, zwischen Bass 1 und Oberstimme 2 finden. Hier scheint die ganze Stelle, nach Seite 86 Takt 10—14 zu urtheilen, in falscher Umkehrung zu stehen, die sich nach dem Gegebenen etwa also darstellen müsste.

Seite 86, Takt 10—14, nebst Umkehrung Seite 90, Takt 9—13.



Von der Schrift des in Rede stehenden Autographes kann ich übrigens nur bestätigen, was Bitter in seiner Bachbiographie darüber schreibt*): «Merkwürdiger Weise zeigt das zu Berlin befindliche Autograph eine feste, klare Schrift. Erst gegen den Schluss hin wird diese enger, kleiner, weniger sorgfältig, mit häufigeren Abänderungen versehen. Auf den letzten Seiten ist sie ganz klein und eng, wenngleich noch immer sehr deutlich. Man möchte kaum daraus erkennen, dass der, der diese Blätter niedergeschrieben, ein erblindender Greis gewesen sei.» Ich habe hinzuzufügen, dass sogar noch die unvollendete Schlussfuge diese feste klare Schrift an sich trägt.

Sämmtliche Contrapunkte stehen wie im Originaldruck, so auch im Autographe in Partitur. Nur die unvollendete Schlussfuge, so sorgfältig sie auch sonst geschrieben ist, macht eine Ausnahme davon. Auf zwei Systeme zusammengedrängt, bezeugt sie auch durch diese Äusserlichkeit, dass Bach sie nicht in den Bereich der gestellten Aufgabe zu ziehen beabsichtigte.

3. J. S. Bach's eigenhändig gefertigtes Fehlerverzeichniss zur Originalausgabe.

(Seite 30—52 vorliegender Ausgabe.)

Wiederholt musste davon berichtet werden, dass sich dasselbe auf der Rückseite des vierten Blattes zur letzten, unvollendeten Fuge befindet, und weder vom Stecher noch vom Herausgeber der Originalausgabe benutzt wurde. Nach verschiedenen Richtungen hin von höchstem Werth, bezeugt es vor Allem:

die Authenticität der Lesarten der Originalausgabe
als Bach's letztwillige,

da mit Ausnahme

von Contrapunkt 14, ... Seite 67
vom Canon per Augmentationem contrario motu, ... Seite 71
von den beiden Fugen für 2 Claviere . . . . Seite 85
und Seite 89
sowie von der unvollendeten Schlussfuge. . . . . Seite 93

sämmtliche übrigen Stichvorlagen fehlen.

Obwohl nun die buchstäbliche Wiedergabe dieses Verzeichnisses keinen praktischen Nutzen für vorliegende Ausgabe haben kann, so liegt hier doch, den vorhandenen Originalausgaben gegenüber, ein Dokument von solcher Bedeutung vor, um auch in autographer Fassung bleibenden Werth zu behalten. Ausserdem findet man es in dem Gesammtverzeichniss der Fehler für unsere Ausgabe praktisch übertragen, und durch Zeichen (*) kenntlich gemacht.

P(agina) 21 l(inie) 2 t(akt) 6 muss die Note vor dem letzten *fis g* heissen.
——— — 7 t. 6 fehlt eine halbe Taktpause.
——— — 6 t. 8 fehlt ein ♮.
——— — 9 t. 1 muss das ♮ in ein ♭ verwandelt werden.
p. 22 l. 2 t. 1 muss das erste *a* mit dem vorhergehenden gebunden sein.
—— - 11 t. 2 muss die letzte Note die folgende binden.
p. 23 l. 2 t. 9 muss vor der letzten Note ein ♮ sein.
—— l. 8 t. 9 muss hinter der ersten Note ein Punkt stehen.
p. 24 l. 2 t. 1 muss vor dem letzten *h* ein ♭ stehen.
—— l. 12 t. 11 fehlt ein Punkt.
p. 25 l. 2 t. 3 muss die letzte Note die folgende binden.
p. 26 l. 8 t. 6 fehlt ein 4tel im Anfange *d*, welches mit dem vorhergehenden gebunden sein muss.
p. 27 l. 10 t. 13 müssen vor den beiden letzten Noten ♯♯ stehen.

---

*) Bitter, «Johann Sebastian Bach» Band 2, Seite 349.

p. 27 l. 10 t. 14 muss vor dem *f* ein ♮ stehen.
—— —— t. 16 muss das ♯ vor der ersten Note deutlicher gemacht werden.
p. 28 l. 3 t. 2 muss aus dem ♭ ein ♮ gemacht werden.
—— l. 5 t. 6 muss aus dem ♮ ein ♭ gemacht werden.
—— l. 10 t. 2 muss die erste Note von der vorhergehenden gebunden sein.
p. 31 l. 4 t. 8 muss das ♯ weg.
—— l. 6 t. 11 ist etwas unrichtig.
p. 33 l. 10 t. 6 fehlt hinter der ersten Note ein Punkt.
p. 34 l. 7 t. 9 ist etwas geändert.
—— l. 12 t. 1 müssen *e d* zwei 8tel sein.
p. 35 l. 6 t. 6 ist das letzte ♯ unnütz.

4. Die Züricher Ausgabe von Hans Georg Nägeli;
5. Die Ausgabe der Firma C. F. Peters zu Leipzig.

Beide Ausgaben lassen, wie schon anfänglich gesagt wurde, sehr viel an Correctheit und Zweckmässigkeit zu wünschen übrig. Nägeli bringt allerdings das Werk in Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge, jedoch übersäet mit Fehlern und Abweichungen, die jede Benutzung der unter 1., 2. und 3. verzeichneten Originalquellen entschieden verneinen. Die Edition Peters dagegen, obwohl gereinigt von den gröbsten Fehlern jener Ausgabe, zeigt wiederum die Mängel: dass sie nur als Clavierauszug in modernem, Czerny'schen Gewande erschien, und ferner die Originale ebenfalls, wie ihr Schweizer College, unbeachtet gelassen hat. So liest Peters z. B.:

Seite 9, Takt 1 im Alt *b*, statt *h* . . . . des Autographes;
Seite 31, Takt 8 im Alt *b*, statt *h* }
Seite 31, Zeile 2, Takt 6 im Alt *h*, statt *b* } . wie Bach in seinem Fehlerverzeichnisse verbessert;
Seite 34, Zeile 5, Takt 6 im Sopran *e*, statt *es* . . . . der Originalausgabe und des Autographes;
Seite 40, Takt 7 im Alte *b a*, statt *h a* . . . . der Originalausgabe;
Seite 40, Zeile 4, Takt 1 im Alt *g f*, statt *gis fis* . . . . . . des Bach'schen Fehlerverzeichnisses;
u. s. f.

Ferner zählt man in Contrapunkt 10 (Seite 43—47) gegen 10 überflüssige Triller, während diese unechten Verzierungen in Contrapunkt 11 sogar die anständige Ziffer von 32 erreichen!

1. Gesammtverzeichniss der Fehler in der Originalausgabe.

Ihre Berichtigung erfolgte:

a. nach dem Bruchstücke eines vom Componisten selbst gefertigten Verzeichnisses auf der Rückseite des vierten Blattes zur letzten Fuge. (Siehe weiter unten die mit einem Stern bezeichneten 24 Anmerkungen.)
b. nach dem Berliner Autographe.

Contrapunctus 1.

Seite 4, Zeile 4, Alt, fehlt Takt 2 zu 3 die Bindung.
Seite 5, Zeile 3, Sopran, fehlt Takt 4 zu 5 die Bindung.
Seite 5, Zeile 4, Alt, fehlt Takt 6 zu 7 die Bindung.

Contrapunctus 2.

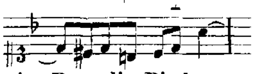
Seite 6, Zeile 4, Tenor. Letzte Note *c*, statt *cis*.
Seite 9, Zeile 1, Takt 1, Alt. Vor *h* ein ♭, statt ♮. (Vergleiche den Tenor im folgenden Takte.)

Contrapunctus 3.

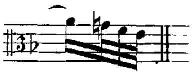
Seite 10, Zeile 3, Takt 3 fehlt im Tenor die Bindung.

Contrapunctus 4.

Contrapunctus 5.

Seite 18, Überschrift: Contrapunctur 5.
Seite 19, Zeile 2, Takt 6, Sopran. Vor *h* ein ♮, statt ♭.
Seite 21, Zeile 2, Takt 6, Sopran: 
Seite 21, Zeile 3, Takt 5 zu 6 fehlt im Bass die Bindung.

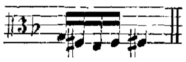
Contrapunctus 6.

Seite 22, Zeile 3, Takt 2, letztes Achtel im Alt: 
Seite 25, Zeile 1, Takt 1, sowie Zeile 2, Takt 1, fehlen im Alt vom dritten zum vierten Achtel die Bindebogen.
Seite 25, Zeile 1, Takt 1 fehlt im Tenor die erste Achtelpause.
Seite 26, Zeile 3, Takt 1 fehlen im Sopran bei'm ersten, im Tenor bei'm dritten Viertel die Punkte.

Contrapunctus 7.

Seite 27, Zeile 4, Takt 2 fehlt der Punkt bei'm ersten Achtel im Alt.
Seite 29, Zeile 1, Takt 4 fehlt nach der ersten Achtelnote im Tenor die Achtelpause.

NB. Von den folgenden, bis Seite 52 reichenden Berichtigungen stammen die mit einem Stern bezeichneten aus der Feder J. S. Bach's selbst, und sind für unsere Ausgabe nur umgeschrieben. Die buchstäbliche Wiedergabe siehe weiter oben unter 3.

Seite 30, Zeile 4, Takt 2 fehlt im Sopran die Bindung zwischen *f* und *f*.
*Seite 30, Zeile 4, Takt 3, zweite Hälfte, Alt: 

Contrapunctus 8.

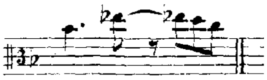
*Seite 31, Zeile 1, Takt 6 fehlt im Basse eine halbe Taktpause.
*Seite 31, Zeile 1, Takt 8 fehlt im Alt das ♮ vor *b*.
*Seite 31, Zeile 2, Takt 6 steht im Alt statt des ♭ ein ♮.
*Seite 31, Zeile 4, Takt 6 fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *a*.
Seite 32, Zeile 3, Takt 2 fehlt im Sopran der Punkt bei *g*.
*Seite 32, letzter Takt fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *d*.
*Seite 33, Zeile 4, Takt 1 fehlt im Alt das ♮ vor *b*.
Seite 33, Zeile 5, Takt 1. Erste Note im Alt ein Achtel nebst Achtelpause. Falsche Übertragung aus dem Autograph, wo der Contrapunkt in doppelt so kurzen Noten niedergeschrieben ist.
*Seite 34, Zeile 3, Takt 3 fehlt im Alt der Punkt bei *d*.
Seite 34, Zeile 5, Takt 5 fehlt im Sopran die Bindung zum vorhergehenden *a*.
*Seite 34, letzter Takt fehlt im Alt das ♭ vor *h*.
*Seite 36, Zeile 3, Takt 3 fehlt im Bass der Punkt bei *g*.
*Seite 36, Zeile 4, Takt 3 fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *b*.

Contrapunctus 9.

*Seite 38, Zeile 1, Takt 4 fehlt im Basse das erste Viertel *d*, desgleichen die Bindung zum vorhergehenden *d*.
*Seite 40, Zeile 4, Takt 1 fehlen im Alt beide Kreuze.
*Seite 40, Zeile 4, Takt 2 fehlt im Alt ein ♮ vor *f*.
*Seite 40, Zeile 4, Takt 4 steht im Alt ein undeutliches Zeichen. Bach schreibt: «es muss das ♯ vor der ersten Note deutlicher gemacht werden».
*Seite 40, letzter Takt, Tenor. Statt des ♮ steht ein ♭ vor *b*.
*Seite 41, Zeile 4, Takt 2 steht im Sopran ein ♮, statt ♭ vor *e*.
*Seite 42, Zeile 2, Takt 3 fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *f*.

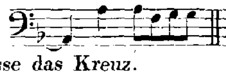
Contrapunctus 10.

Seite 44, Zeile 2, Takt 2 fehlt im Tenor die Bindung zum vorhergehenden *d*.
*Seite 46, Zeile 3, Takt 4 steht im Bass ein ♯ vor *e*.

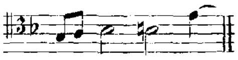
*Seite 47, Zeile 2, Takt 3, Alt:  Bach schreibt von dieser Stelle: «ist etwas unrichtig». Vergleiche Seite 70, Zeile 2, Takt 4, wo Autograph und Originaldruck übereinstimmen. (NB. Von Contrapunctus 10 fehlt das Autograph.)

Contrapunctus 11.

Seite 49, Zeile 3, Takt 5 fehlt im Alt hinter dem ersten Viertel *e* die Achtelpause.
*Seite 50, Zeile 3, Takt 1 fehlt im Alt der Punkt bei'm ersten Viertel *e*.
*Seite 51, Zeile 2, Takt 4 steht im Tenor ein ♭ vor *b*, statt ♮.
*Seite 51, Zeile 2, letzter Takt im Basse liest *e d* als Sechszehntel.
*Seite 52, Zeile 3, Takt 2 steht hinter dem letzten *fis* im Alt ein unnützes ♯.

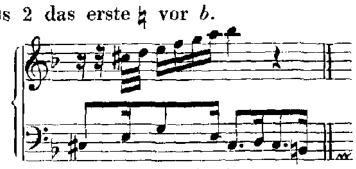
Seite 52, letzte Zeile, vorletzter Takt: 
Seite 54, Zeile 2, Takt 4 fehlt im Basse das Kreuz.
Seite 54, Zeile 3, letzter Takt fehlt im Soprane die Bindung zum vorhergehenden *g*.
Seite 54, Zeile 3, letzter Takt fehlt im Tenor an der letzten Note der Achtelstrich.
Seite 54, Zeile 4, Takt 3 fehlt im Alt die Bindung zwischen *a* und *a*.

Contrapunctus 12.

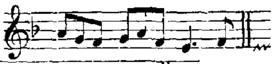
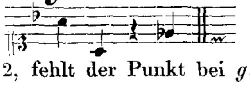
Seite 58, fehlt im vorletzten Takte des zweiten Basses das ♭ vor *e*.
Seite 59, letzter Takt im Tenor 1:  Vergleiche auch die Umkehrung.
Seite 59, Takt 7, Alt 2. Siehe das Verzeichniss der Fehler im Autograph.

Contrapunctus 13.

Seite 62, Takt 4, Bass 2. Siehe das Verzeichniss der Fehler im Autograph.
Seite 62, Takt 8, Bass 2. Bei *b* fehlt der Punkt.
Seite 62, Takt 9, Bass 2. Das erste Viertel *d* ohne Punkt.
Seite 62, Takt 10, Bass 2. Zwischen *g* und *g* fehlt die Bindung.
Seite 63, Takt 1, Sopran 2: *a g fis e fis*, statt *a g f e fis*.
Seite 63, Takt 3, Alt 1: *c d es f es*, statt *c d e f es*.
Seite 63, Takt 9, Bass 1: fehlen sämmtliche Punkte.
Seite 63, Takt 11 fehlt im Bass 2 das ♭ vor *e*.
Seite 64, Takt 3 fehlt im Bass 2 das erste ♮ vor *b*.

Seite 64, Takt 11: 

Vergleiche die Umkehrung.

Seite 64, letzter Takt, Bass 2: fehlt die erste Achtelpause.
Seite 65, Takt 2, Sopran 1:  Vergleiche die Umkehrung.
Seite 65, Takt 2, Alt 2: 
Seite 66, Takt 7, Sopran 2, fehlt der Punkt bei *g*.
Seite 66, Takt 7—9 fehlen im Alt 2 die Bindungen zwischen *g* und *g*.

Contrapunctus 14.

Seite 67, letzter Takt fehlt im Tenor das Trillerzeichen.
Seite 70, Takt 2 fehlt im Tenor das ♭ vor *e*.

Canon per Augmentationem in Contrario Motu.

Seite 72, Zeile 6, Takt 1 zu 2: Bindung im Basse zwischen *a* und *a*. Vergleiche auch die Umkehrung Seite 74, Zeile 5, Takt 4 im Sopran.

Canon alla Ottava.

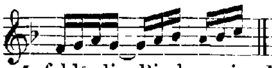
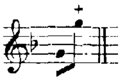
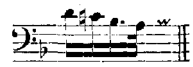
Canon alla Decima.

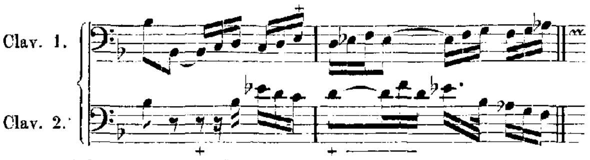
Seite 79, Zeile 3, Takt 3 fehlen im Basse die Sechszehntel-Striche.
Seite 80, Zeile 4, Takt 2 fehlt im Sopran die erste Bindung. Vergleiche die Umkehrung Seite 82, Zeile 5, Takt 1 im Basse.
Seite 82, Zeile 2, Takt 3 stehen im Soprane zwei Achtelpausen.
Seite 82, Zeile 4, Takt 1 fehlt im Basse die eingeklammerte Note *b*. Vergleiche Seite 80, Zeile 3, Takt 3 die Oberstimme.
Seite 82, Zeile 4, Takt 2 besteht im Basse die zweite Notengruppe aus fünf Sechszehnteln.

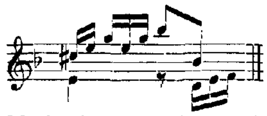
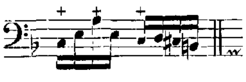
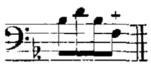
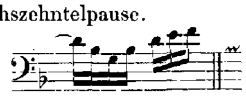
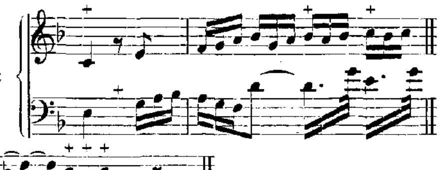
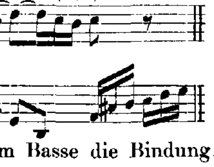
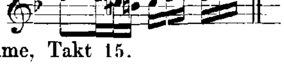
Canon alla Duodecima.

Fuga a 2 Clav.

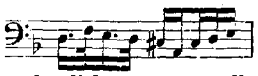
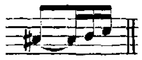
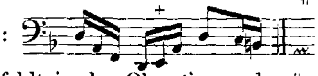
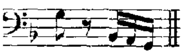
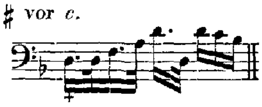
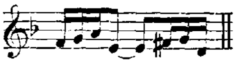
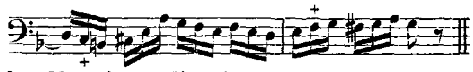
NB. Von den kleineren Fehlern, als vergessenen Punkten, Bindungen, Sechszehntheil- und Zweiunddreissigstheil-Strichen können sowohl hier, als in der folgenden Fuge nur die wichtigsten mitgetheilt werden, da deren vollständige Mittheilung zu weit führen und, angesichts des Autographes, zwecklos sein würde.

Seite 85, Takt 2: 
Seite 85, Takt 4 zu 5 fehlt die Bindung im Basse.
Seite 85, Takt 6, Clav. 1, letztes Viertel:  Ebendaselbst Clav. 2: 
Seite 86, Clav. 1, Takt 4 fehlt in der Oberstimme die Bindung zwischen *e* und *e*.
Seite 86, Clav. 2, Takt 5 fehlt im Bass die Bindung zwischen *d* und *d*.

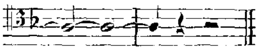
Seite 86, Takt 12 und 13: 

Seite 86, Takt 14. Siehe das Verzeichniss der Fehler im Autograph.
Seite 86, Clav. 1, vorletzter Takt fehlt im Basse die Bindung zwischen *b* und *b*.
Seite 87, Clav. 2, Takt 6 zu 7 fehlt in der Oberstimme der Bogen.
Seite 87, Clav. 2, Takt 10:  Clav. 1, Takt 11: 
Seite 87, Clav. 1, Takt 12 fehlt in der Oberstimme die Sechszehntelpause.
Seite 88, Clav. 1, Takt 3:  Clav. 2, Takt 4: 
Seite 88, Clav. 2, Takt 6 und 7: 
Seite 88, Clav. 2, Takt 11: 
Seite 88, Clav. 1, Takt 10 fehlt im Basse die Bindung.
Seite 88, Clav. 2, Takt 14:  Vergleiche auch die Umkehrung Seite 92, Clav. 1, Oberstimme, Takt 15.
Seite 88, Clav. 2, Takt 15 fehlt im Basse das ♯ vor *c*.
Seite 88, Schlusstakt ohne Fermaten.

Alio modo. Fuga a 2 Clav.

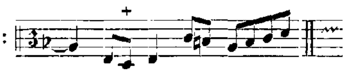
Seite 89, Clav. 2, Takt 6:  statt:  Im Autograph könnte man den etwas undeutlichen Bogen allerdings für die Note *a* ansehen; allein dem widerspricht daselbst der einfache Achtel-Balken.
Seite 89, Clav. 2, Takt 7 zu 8 fehlt im Basse der Bogen.
Seite 89, Clav. 2, Takt 10 zu 11 fehlt in der Oberstimme der Bogen.
Seite 90, Clav. 2, Oberstimme, Takt 3: *c* (nicht *cis*); Takt 8: *f* (nicht *fis*).
Seite 90, Clav. 1, Takt 9 liest die Oberstimme beide Male *h*.
Seite 90, Clav. 2, Takt 13 zu 14 fehlt im Basse die Bindung.
Seite 90, Clav. 2, Takt 16 fehlt in der Oberstimme das ♭ vor *e*.
Seite 91, Clav. 1, Takt 1 zu 2 fehlt im Basse die Bindung.
Seite 91, Clav. 2, Takt 13 fehlt in der Oberstimme das ♯ vor *c*.
Seite 91, Clav. 1, Takt 15: 
Seite 92, Clav. 2, Takt 6 fehlt in der Oberstimme das ♯ vor *c*.
Seite 92, Clav. 1, Takt 7:  Takt 10: 
Seite 92, Clav. 2, Takt 8: 
Seite 92, Clav. 2, Takt 11 und 12: 
Seite 92, Clav. 2, Takt 12 fehlt in der Oberstimme die Bindung von *d* zu *d*.
Seite 92, Schlusstakt ohne Fermaten.

Fuga a 3 Soggetti.

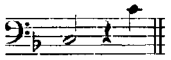
Fehlende Punkte: Seite 93, Zeile 3, Takt 3 im Sopran und Bass; Seite 94, Zeile 3, Takt 6 im
(14) Tenor; Seite 94, Zeile 4, Takt 1 im Alt; Seite 95, Zeile 2, Takt 3 im Tenor; Seite 95, Zeile 3, Takt 6 im Sopran; Seite 95, Zeile 4, Takt 2 im Sopran, Takt 3 im Tenor; Seite 100, Zeile 3, Takt 4 im Tenor; Seite 100, Zeile 4, Takt 3 im Tenor; Seite 101, Zeile 1, Takt 2 im Bass; Seite 101, Zeile 2, Takt 3 und 4 im Tenor; Seite 101, Zeile 4, Takt 4 im Alt.
Fehlende Bindungen: Seite 95, Zeile 4, Takt 1 zu 2 im Tenor; Seite 96, Zeile 3, Takt 1 und 2
(12) im Basse, Takt 4 zu 5 im Alt, Takt 5 im Sopran; Seite 100, Zeile 2, Takt 3 zu 4 im Tenor; Seite 101, Zeile 2, Takt 4 im Basse, Takt 6 bei *d* im Alt, Zeile 3, Takt 3 zu 4 im Alt, Zeile 4, Takt 1 zu 2 im Alt, Zeile 4, Takt 3 zu 4, sowie innerhalb des fünften Taktes im Tenor.
Seite 93, Zeile 4, Takt 5 fehlt das ♯ im Sopran.
Seite 94, Zeile 3, Takt 7 fehlt im Sopran der Achtel-Balken unter *c d* (oder *cis d*).
Seite 95, Zeile 3, letzter Takt fehlt im Sopran das ♭ vor dem dritten Viertel.
Seite 95, Zeile 4, Takt 4 fehlt im Bass das ♭ vor *e*.
Seite 96, Zeile 3, Takt 5 und 6: 
Seite 100, Zeile 1, Takt 5 fehlt im Basse das ♮ vor dem ersten Viertel.
Seite 100, Zeile 2, Takt 2, letztes Achtel im Alt: *g* (statt *a*).
Seite 100, Zeile 3, Takt 1 fehlt das ♯ im Sopran.
Seite 100, Zeile 3, Takt 5 fehlt im Tenor der Pralltriller.
Seite 100, Zeile 4, Takt 3 fehlt im Sopran die halbe Taktpause.
Seite 100, Zeile 4, Takt 1 fehlt im Tenor die Viertelpause.
Seite 101, Zeile 2, Takt 2 steht über *h* im Tenor ein Mordent ⁓.
Seite 101, Zeile 3, Takt 1 fehlt im Sopran die Viertelpause; die erste Note des Taktes ist dagegen eine halbe.

2. Fehler, die dem Autograph, wie dem Originaldruck gemeinsam angehören.

Contrapunctus 12.

Seite 59, Takt 7, Alt 2:  Falsche Umkehrung. Vergleiche Tenor 1.

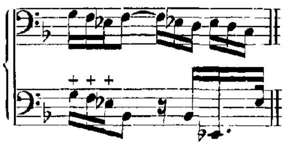
Contrapunctus 13.

Seite 62, Takt 4, Bass 2:  Vergleiche Sopran 1.

NB. Die Abänderung der Terzen in Quarten, die ebendaselbst Takt 3 und 5 im zweiten Alt vorkommen, dürften dagegen nicht als Fehler, sondern als Freiheiten in der sonst so strengen Umkehrung anzunehmen sein.

Fuga a 2 Clav.

Seite 86, Takt 14: Clav. 1. Clav. 2.



Rückschau und Redaction.

Vier Hauptpunkte sind es, die aus der voranstehenden Darstellung als solche hervorgehen.

a. J. S. Bach hat uns sein letztes Meisterwerk vollendet hinterlassen. Die unvollendete Schlussfuge, die mit der gestellten Aufgabe und dem Grundthema des Werkes nichts zu thun hat, kann nur als interessante Zugabe betrachtet werden. (Siehe Seite XVII und XVIII unter 1.)

b. Weder Bach noch einer seiner Söhne hat den Stich der Originalausgabe gefertigt. Aller Wahrscheinlichkeit nach rührt derselbe, sowie das kurze Vorwort der ersten Auflage, von Schübler in Zella her. (Siehe Seite XVI unter 1.)

c. Ein vollständiges Stichmanuscript hat es nicht gegeben. Folgende Nummern der Originalausgabe:

Contrapunkt 14 (Seite 67);
der Canon per Augmentationem in Contrario Motu (Seite 71);
die beiden Fugen für zwei Claviere (Seite 85 und 89);
die unvollendete Schlussfuge (Seite 93)

sind nach dem Berliner Autograph gestochen worden*). (Siehe Seite XVIII ff. unter 2.)

d. Für Authenticität der Lesarten in der Originalausgabe bietet das eigenhändig geschriebene Fehlerverzeichniss des Componisten unanfechtbare Gewissheit. (Siehe Seite XXI unter 3.)

Bei Redaction der vorliegenden Ausgabe wurde selbstverständlich die alte Originalausgabe zu Grunde gelegt, ihre zahllosen Fehler jedoch nach dem unter 3. aufgeführten Fehlerverzeichniss J. S. Bach's, sowie nach dem sehr correcten Berliner Autograph beseitigt. Was sich in letzterem nach genauer Prüfung als «Lesart» erwies, enthält der Anhang Seite 105 ff. Nach ihm erscheinen die

*) Auch der in der Originalausgabe «zugegebene» Choral, den Bach in seiner Blindheit seinem Schwiegersohne Altnikol in die Feder dictirte, wird auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin im Original des Schreibers aufbewahrt, und bildet den Schluss der 18 grossen Choralbearbeitungen. (Siehe Lieferung 2 des vorliegenden Jahrganges Seite 145.)

Lesarten der Originalausgabe fast ausnahmelos als die besseren, und Bach's eigenhändiges Fehlerverzeichniss liefert zugleich den Beweis, dass dieser Text im Grossen und Ganzen sein letztwilliger sein sollte. Trotzdem will es mir scheinen, als habe Bach's bessernde Feder auch nach dem Stich der einzelnen Nummern nicht für immer geruht, und als habe er das in seinem Besitz gebliebene Berliner Autograph dazu benutzt, dergleichen Nachträge zu notiren. Als solche erscheinen namentlich jene Correcturen, die das Berliner Autograph auf Seite 24 vorliegender Ausgabe aufweist, und als Lesarten Seite 108 zu finden sind. Sie bieten aber, meiner Ansicht nach, die einzige Einschränkung dessen, was oben über den Vorzug der Lesarten in der Originalausgabe gesagt wurde.

Gern hätte ich — wie vielleicht Mancher erwartet, der meiner Darstellung zustimmt, — den 14ten Contrapunkt, sowie die unvollendete Schlussfuge aus dem Werke verwiesen, und in den Anhang als «Variante» und «Zugabe» gestellt. Allein solches Eingreifen hätte doch ein Mehreres bedingt, und das eben schreckte mich zurück. Die vier Canons hätten alsdann nach Contrapunkt 11 ihren Platz erhalten müssen [als Seitenstücke zu Contrapunkt 7, 8 (11), 9 und 10], denen dann die Fugen für zwei Claviere (jedoch in Partitur), ferner der dreistimmige Contrapunkt 13 und schliesslich der vierstimmige Contrapunkt 12 als Schlussstein gefolgt wären*). Hinsichtlich der offenbarten Kunst bleibt jedenfalls dieser 12te Contrapunkt die Krone des Werkes, da er nicht allein die vier Stimmen in arithmetischer Weise verkehrt — $\frac{4.\ 3.\ 2.\ 1.}{1.\ 2.\ 3.\ 4.}$ —, sondern auch die melodische Bewegung Note für Note, d. h. ausnahmelos in entgegengesetzter Bewegung zur Erscheinung bringt. Allerdings weist er nicht jene 4 Themata's auf, von denen die Sage seit Mizler berichtet; allein die Lösung einer solchen Aufgabe lag sicher nicht in Bach's Absicht**). Ein Tonsatz nach Art von Contrapunkt 12 und 13 fordert Entsagung nach allen Richtungen hin; und wie er z. B. gebundene Dissonanzen nicht verträgt, die in der Gegenbewegung falsche Auflösungen ergeben würden, so verträgt er auch bei solcher Beschränkung die Ausdehnung nicht, ohne monoton und langweilig zu werden. Und das würde bei Exposition, Entwickelung und Verbindung von 4 Themen nicht zu vermeiden gewesen sein.

Nach alle dem blieb es bei der Anordnung der Originalausgabe, indem es genügen dürfte, aus gegenwärtigem Vorworte den Aufbau und Abschluss des Werkes in seiner Reinheit kennen zu lernen.

---

*) Bis Seite 52 dieser Ausgabe reicht Bach's eigenhändig gefertigtes Fehlerverzeichniss, und damit der authentische Nachweis für die richtige Folge der Contrapuncte 1—11. Aber schon unmittelbar darauf beweist die Originalausgabe (siehe Seite XVII des Vorwortes) durch die sinnlose Art der Wiedergabe von Contrapunct 12, die an L. Tieck's «Verkehrte Welt» erinnert, — die bekanntlich mit dem Epilog beginnt, — dass von dieser Nummer an Bach's Angabe, hinsichtlich der Ordnung der übrigen, durch seinen Tod unterbrochen wurde; dass also von Seite 55 bis zu Ende eine authentische Reihenfolge nicht besteht.

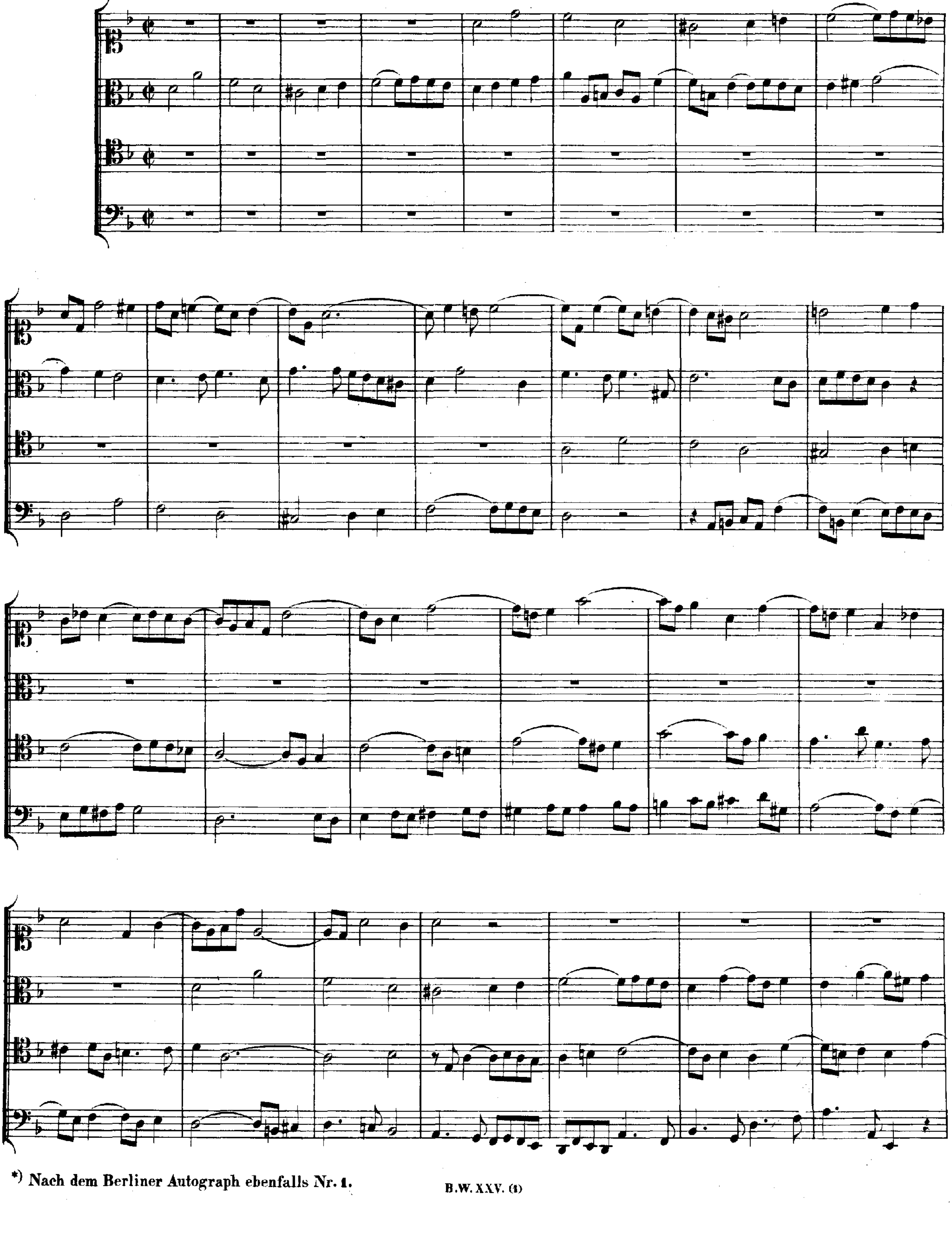
**) Gewiss hat Bach in seiner halbjährigen Augenkrankheit, die mit seinem Tode endete, wiederholt geäussert: dass er beabsichtige sein Werk mit der Fuge zu beschliessen, die er zugleich in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt habe. Wenn ihn seine nächste Umgebung, die ihn zu dieser Zeit pflegte, — seine Frau, seine Töchter und ein halb erwachsener Sohn, der 15jährige Joh. Christian, — falsch verstanden, so ist das leicht erklärlich. Fragen über solch gelehrte Musik lagen ihnen insgesammt ausser dem Bereich des Verständnisses, und mussten, aus ihrem Munde weiter verbreitet, selbstverständlich zu offenbaren Irrthümern führen.

Berlin, den 28. Januar 1878.

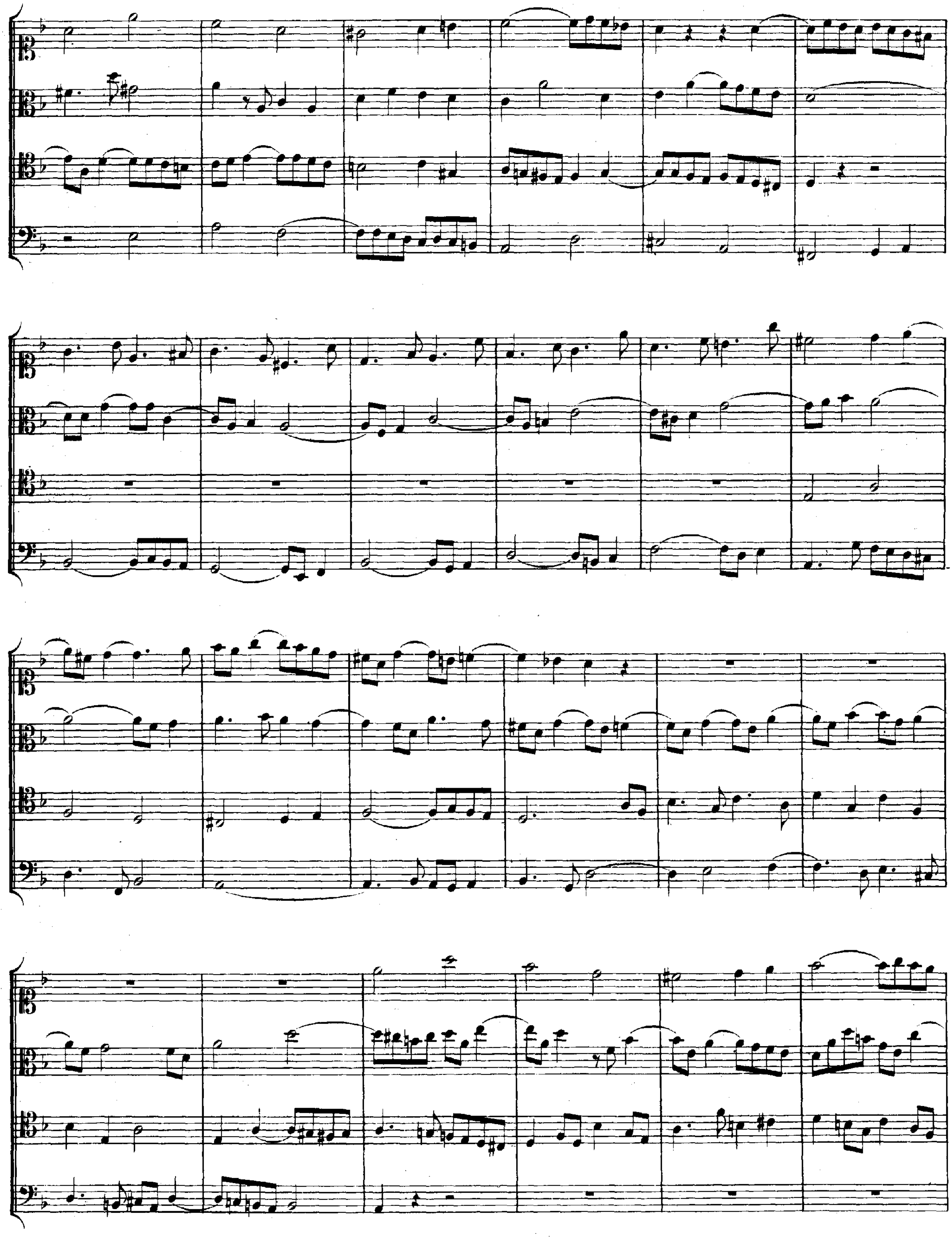
Wilhelm Rust.

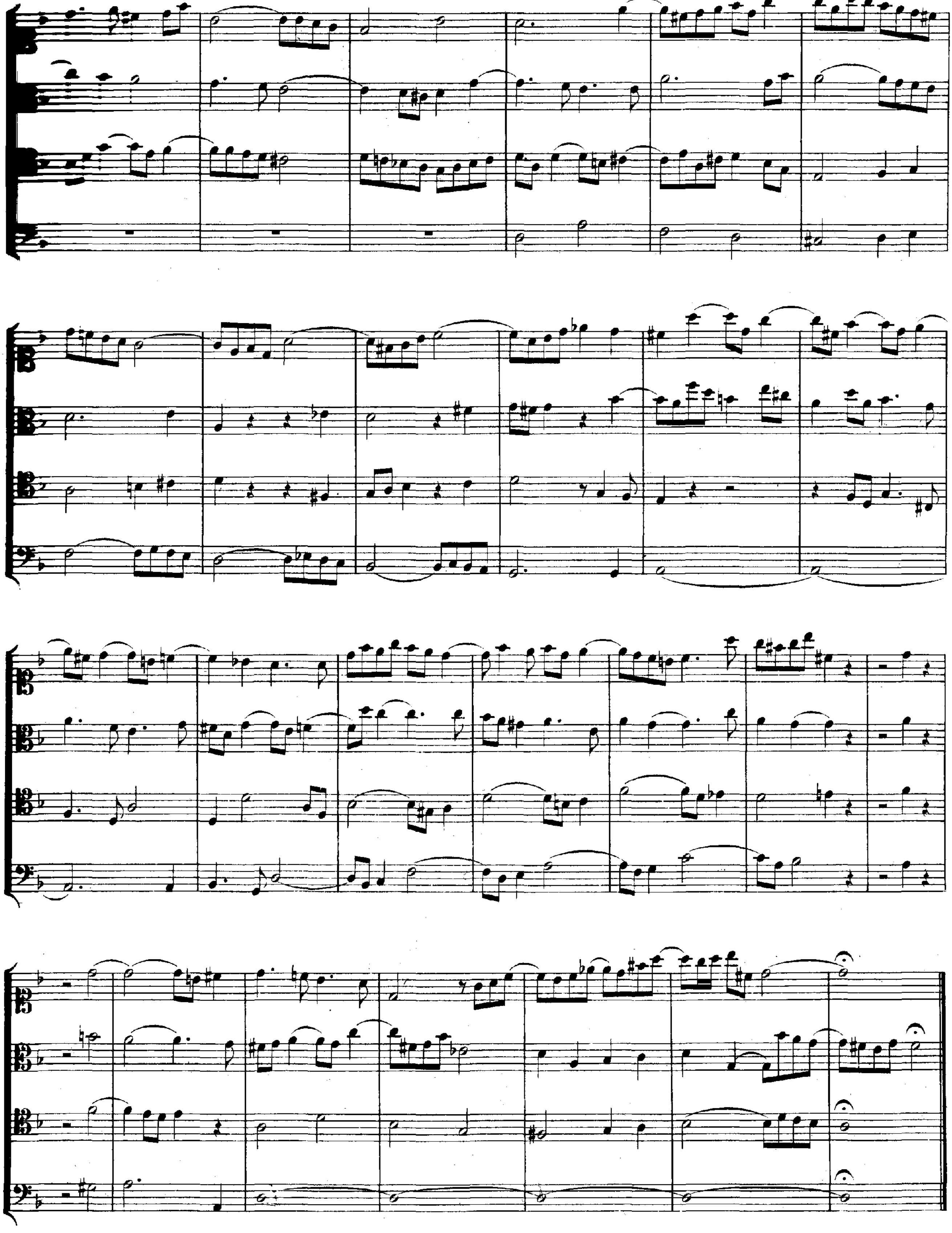
Die
Kunst der Fuge

Contrapunctus 1.*)

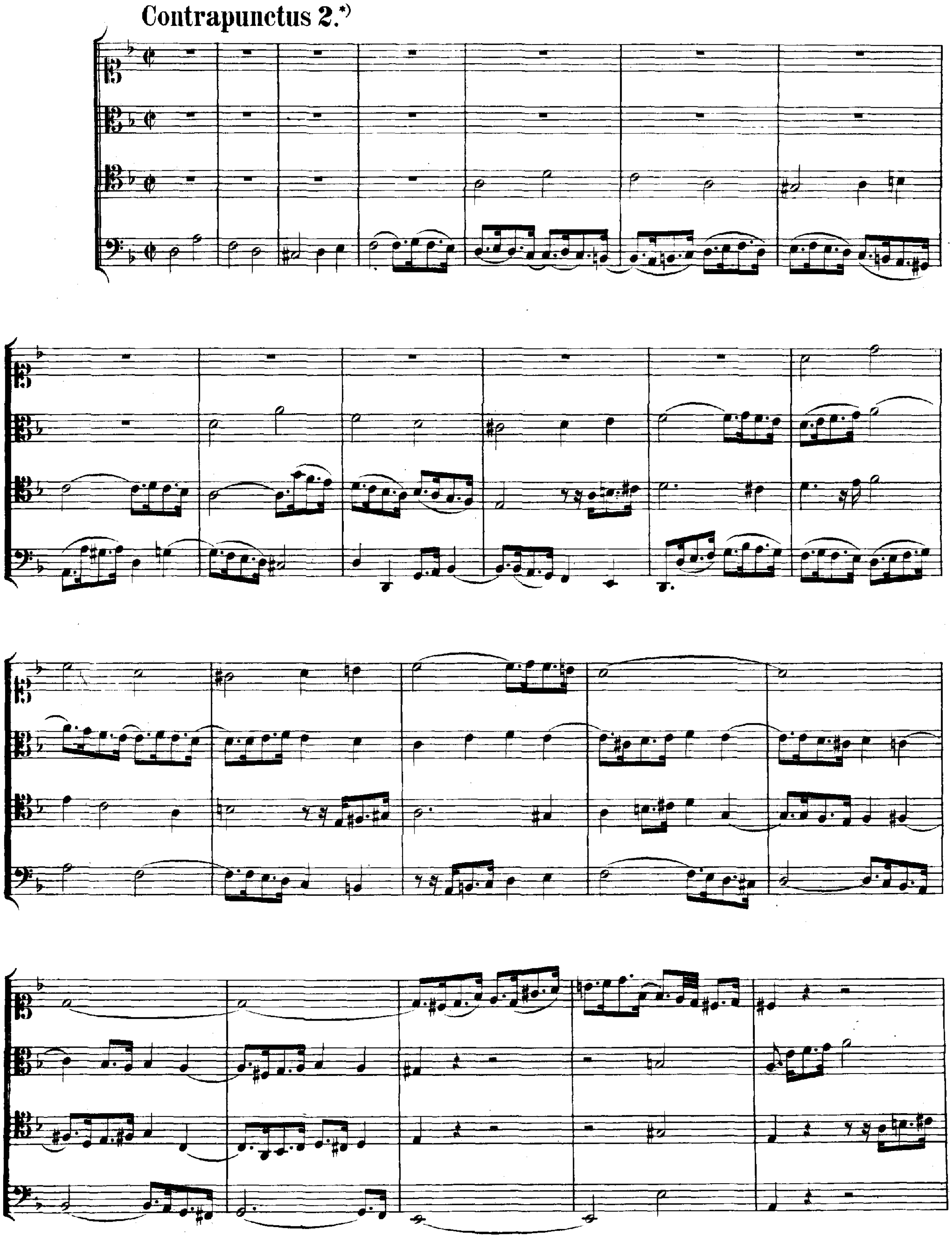


*) Nach dem Berliner Autograph ebenfalls Nr. 1.

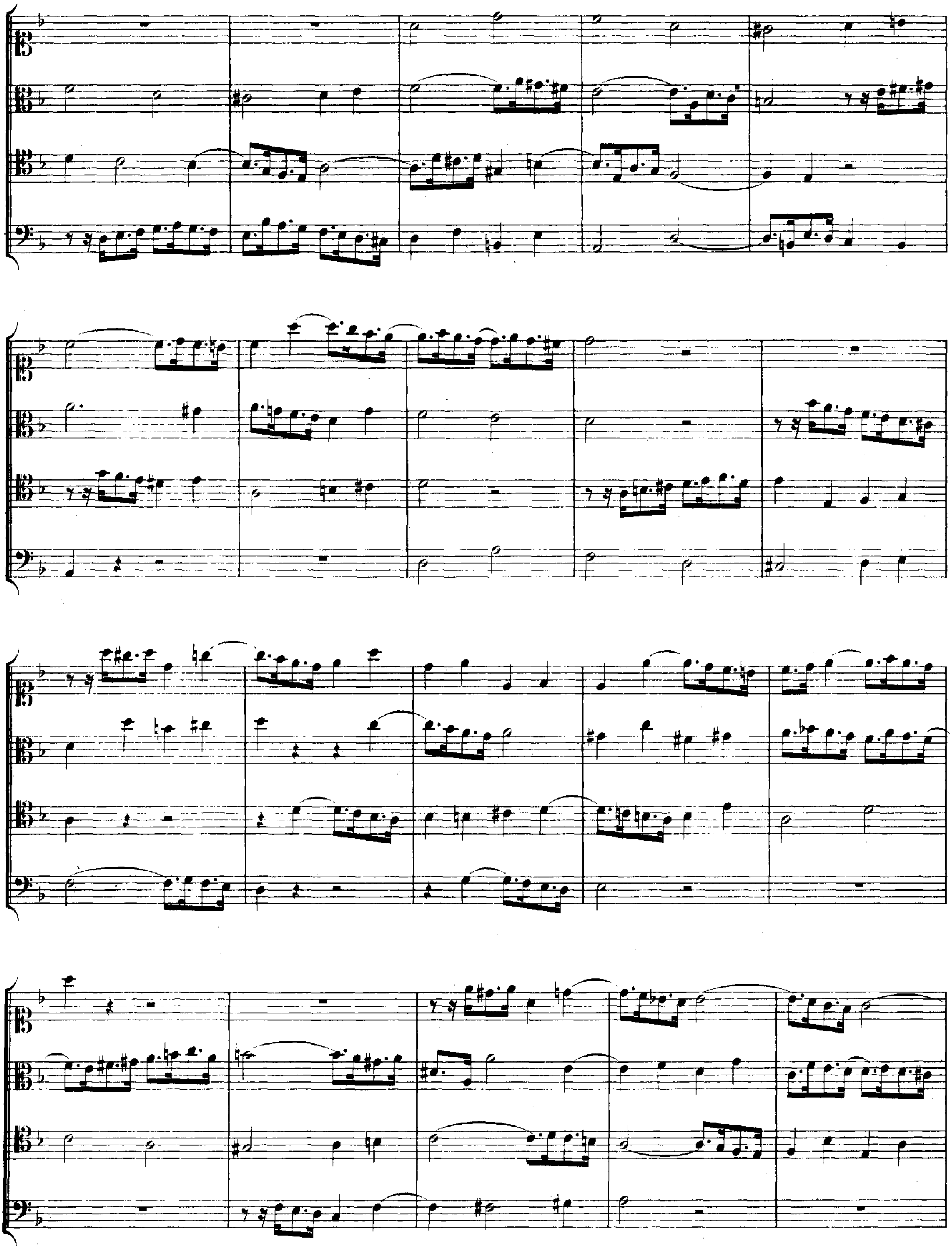


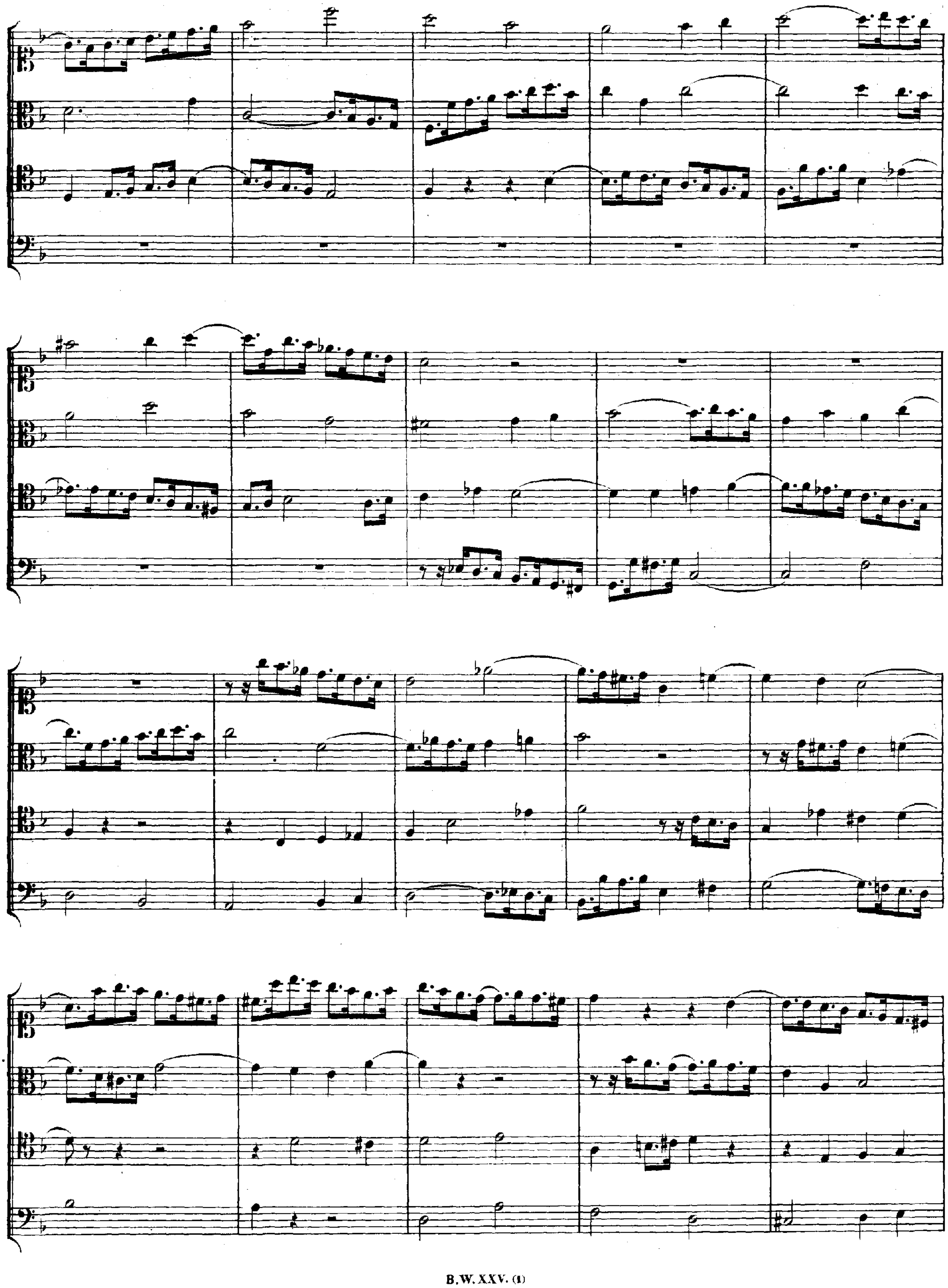


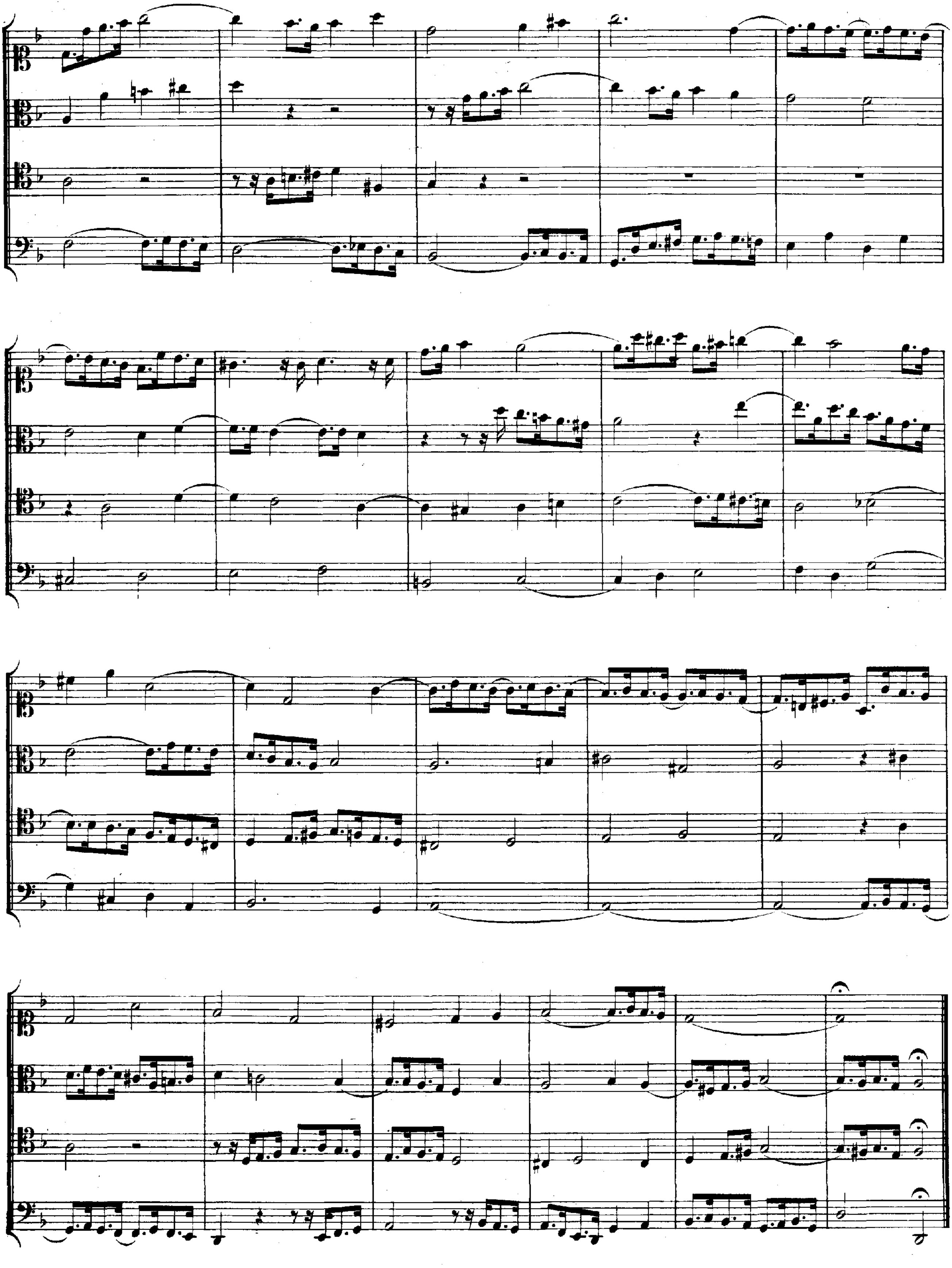
Contrapunctus 2.*)



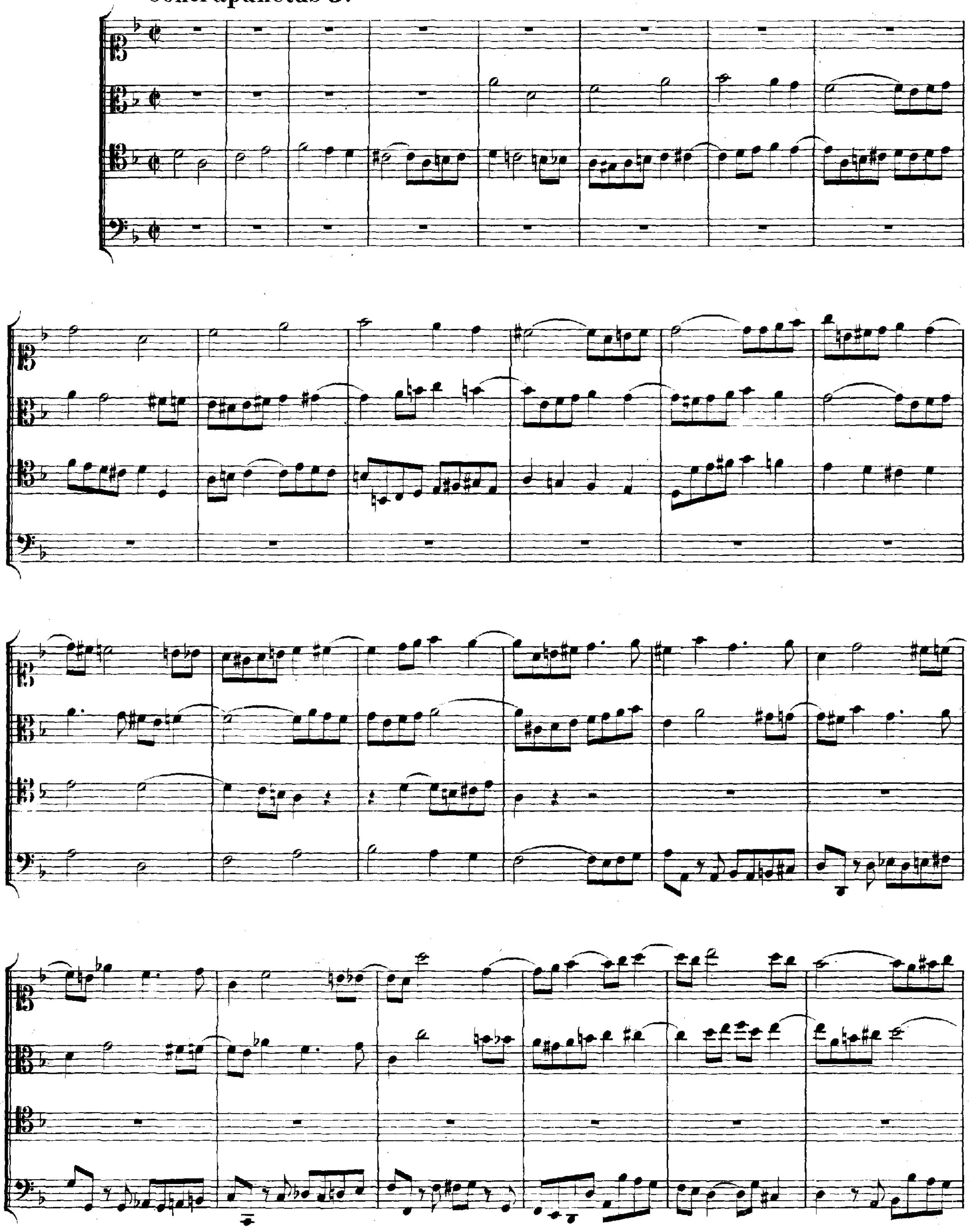
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 3.



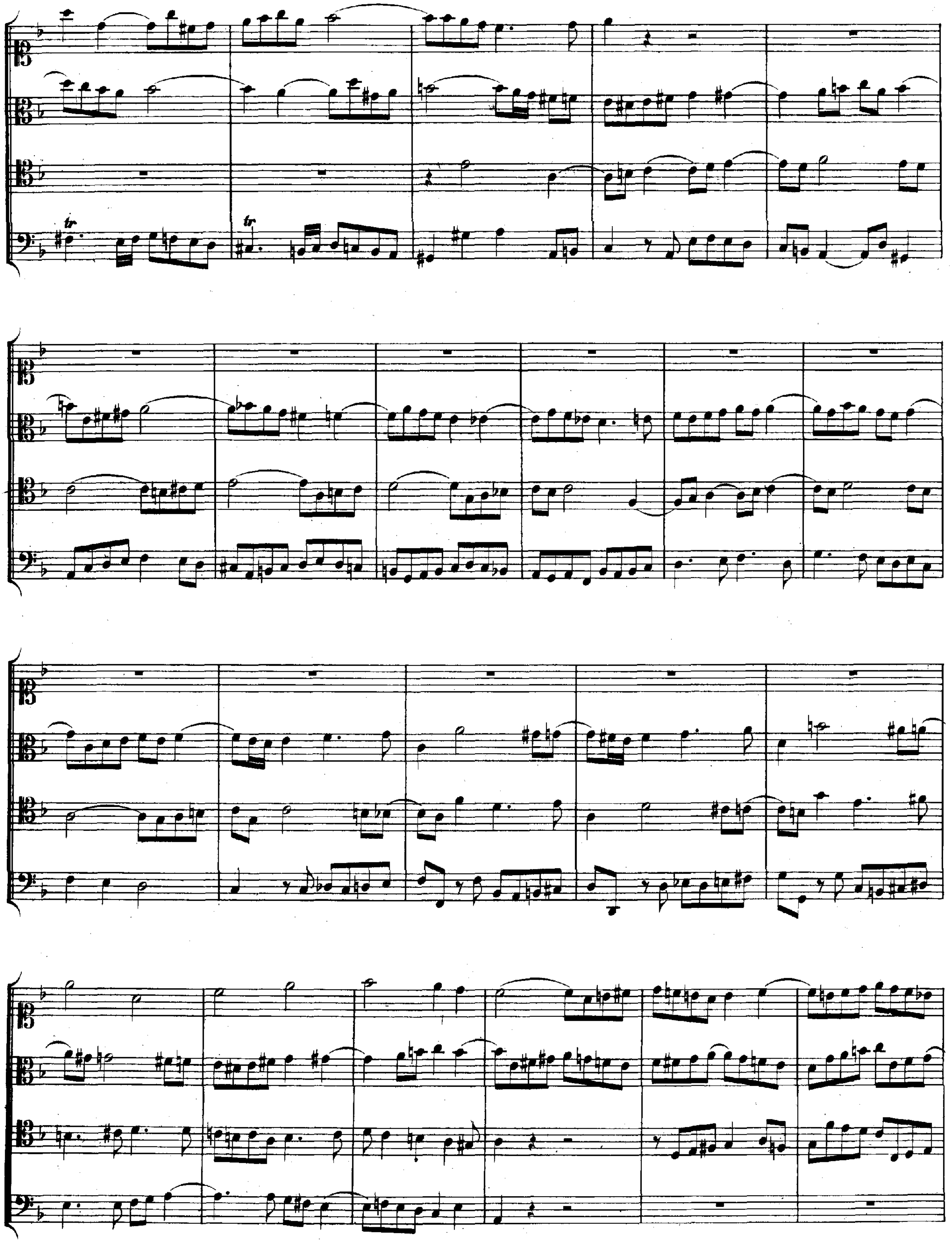


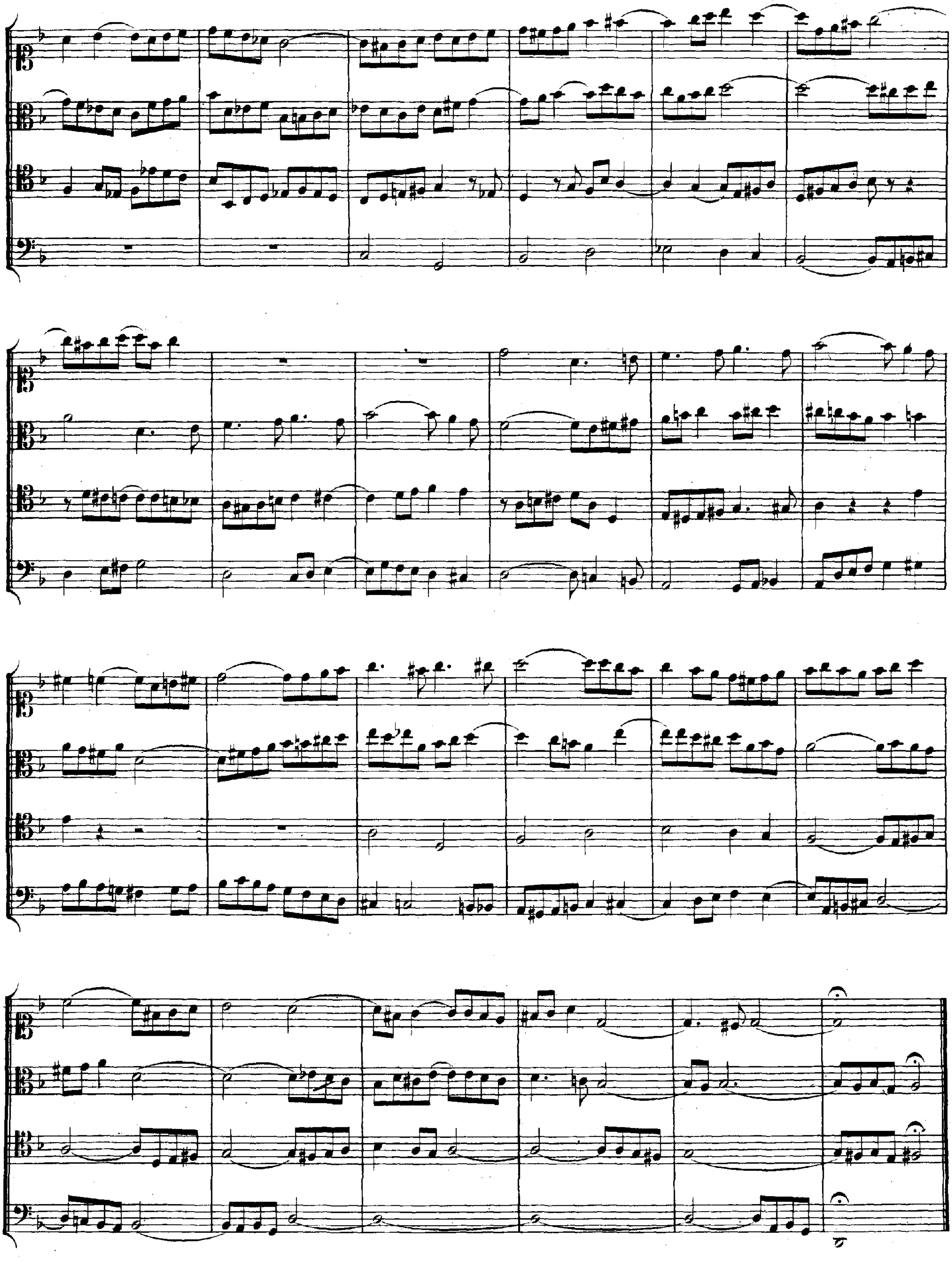


Contrapunctus 3.*)

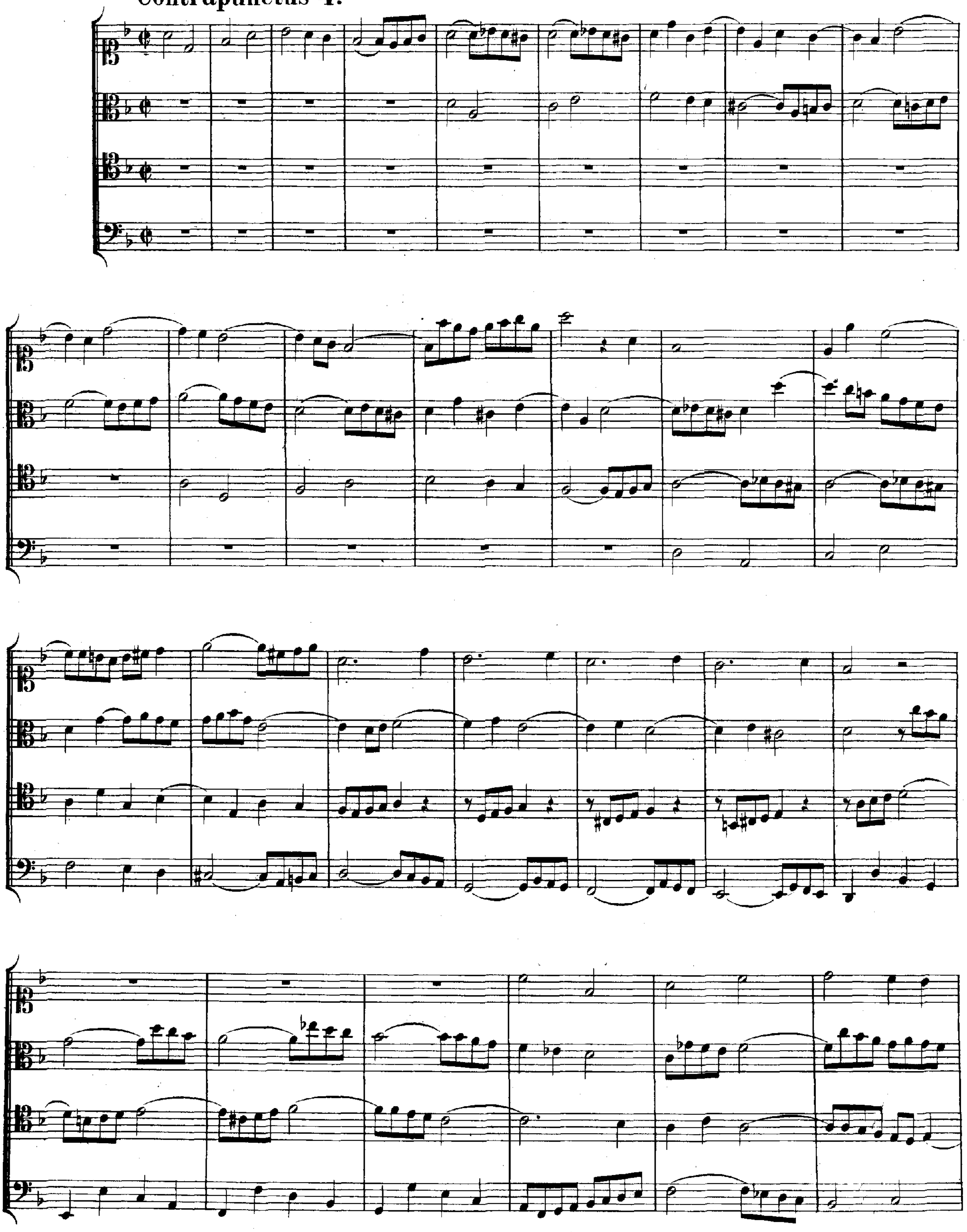


*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 2.

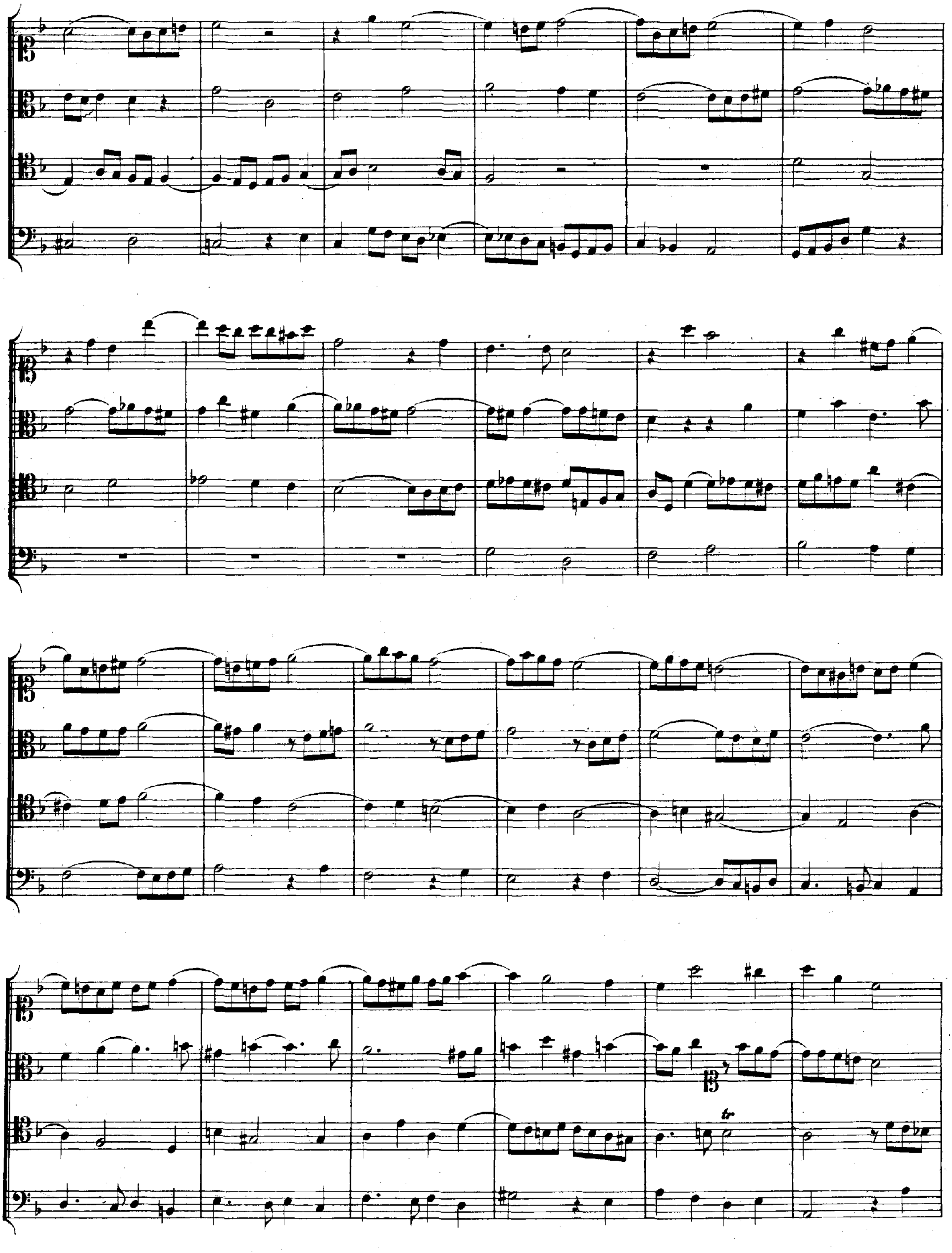


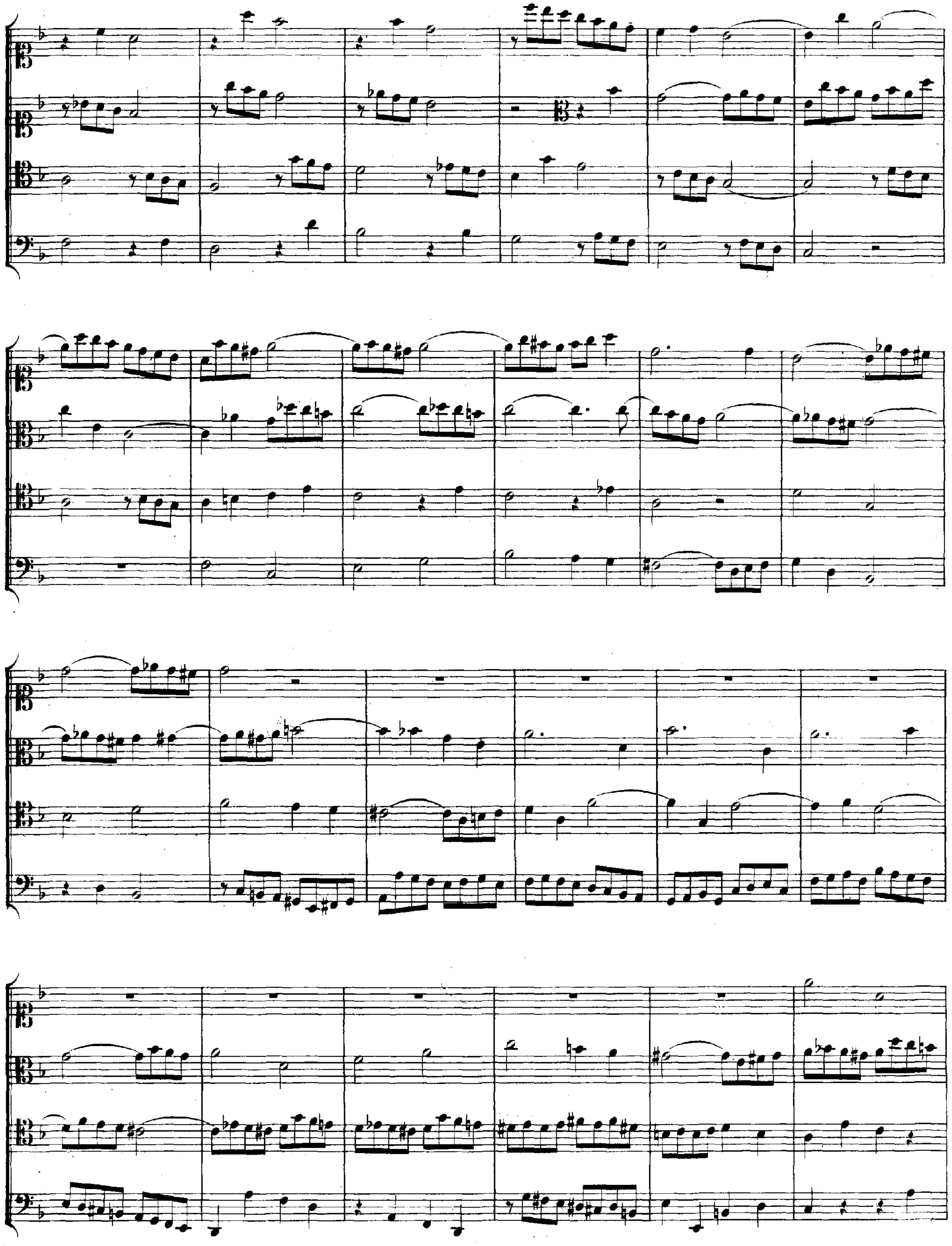


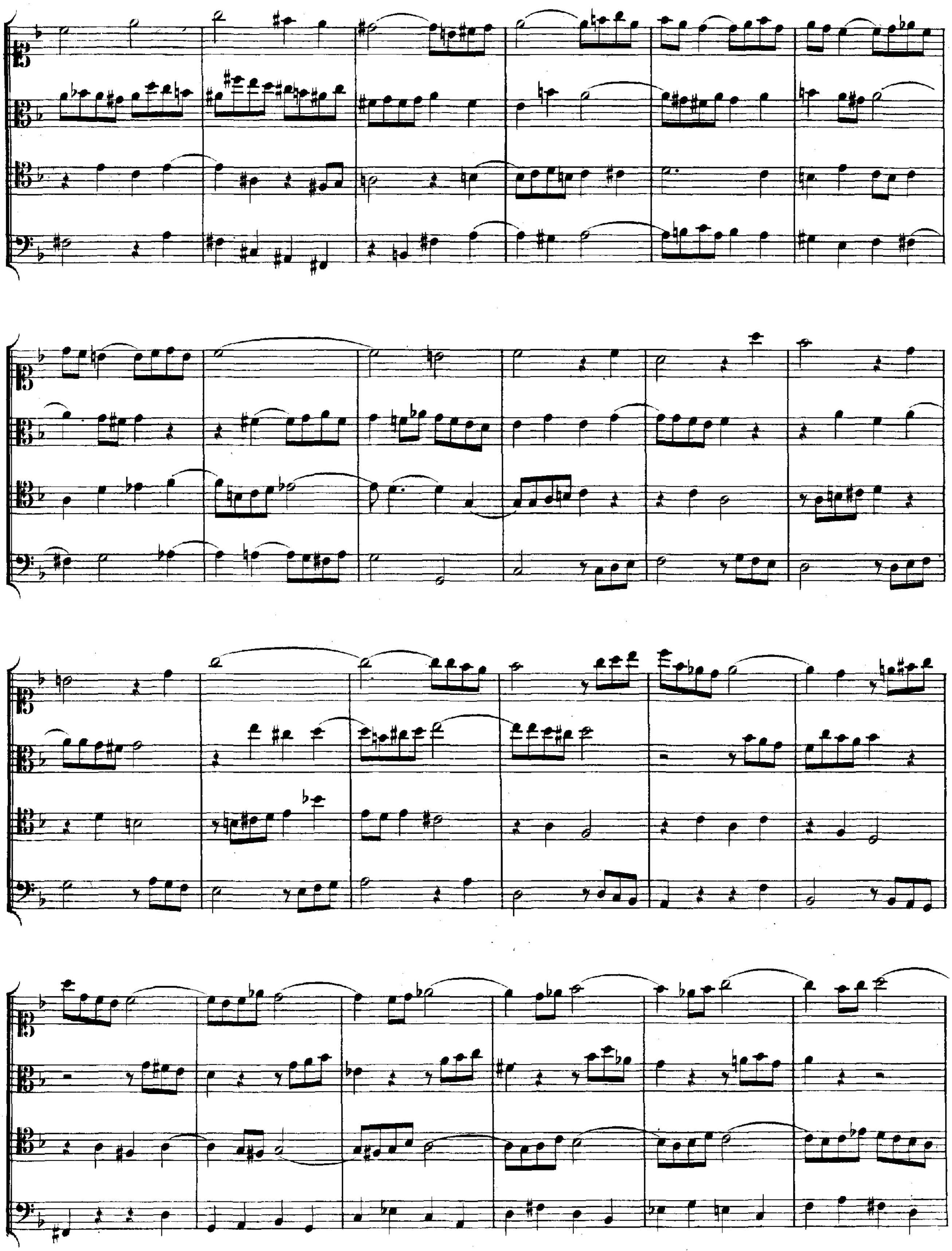
Contrapunctus 4.*)

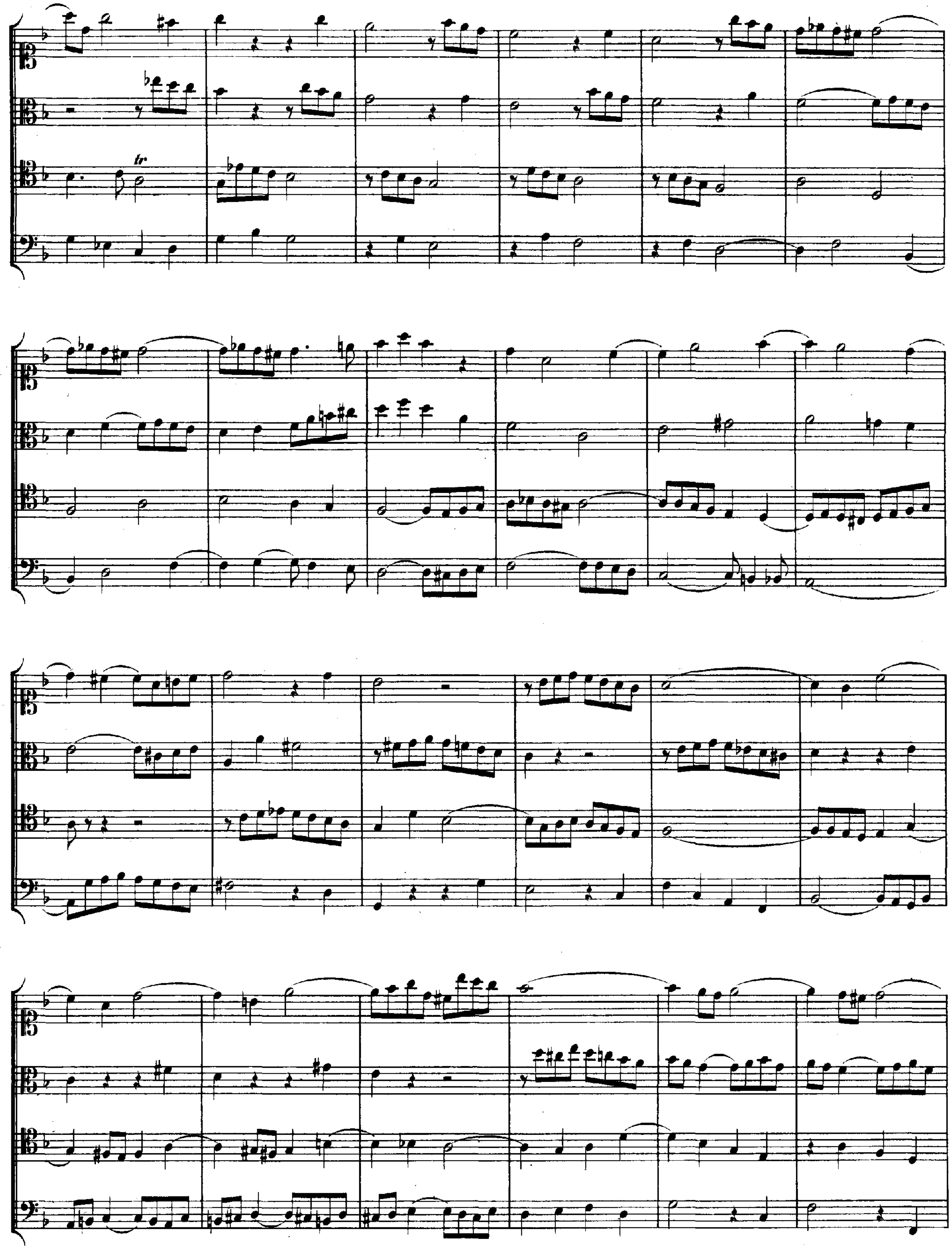


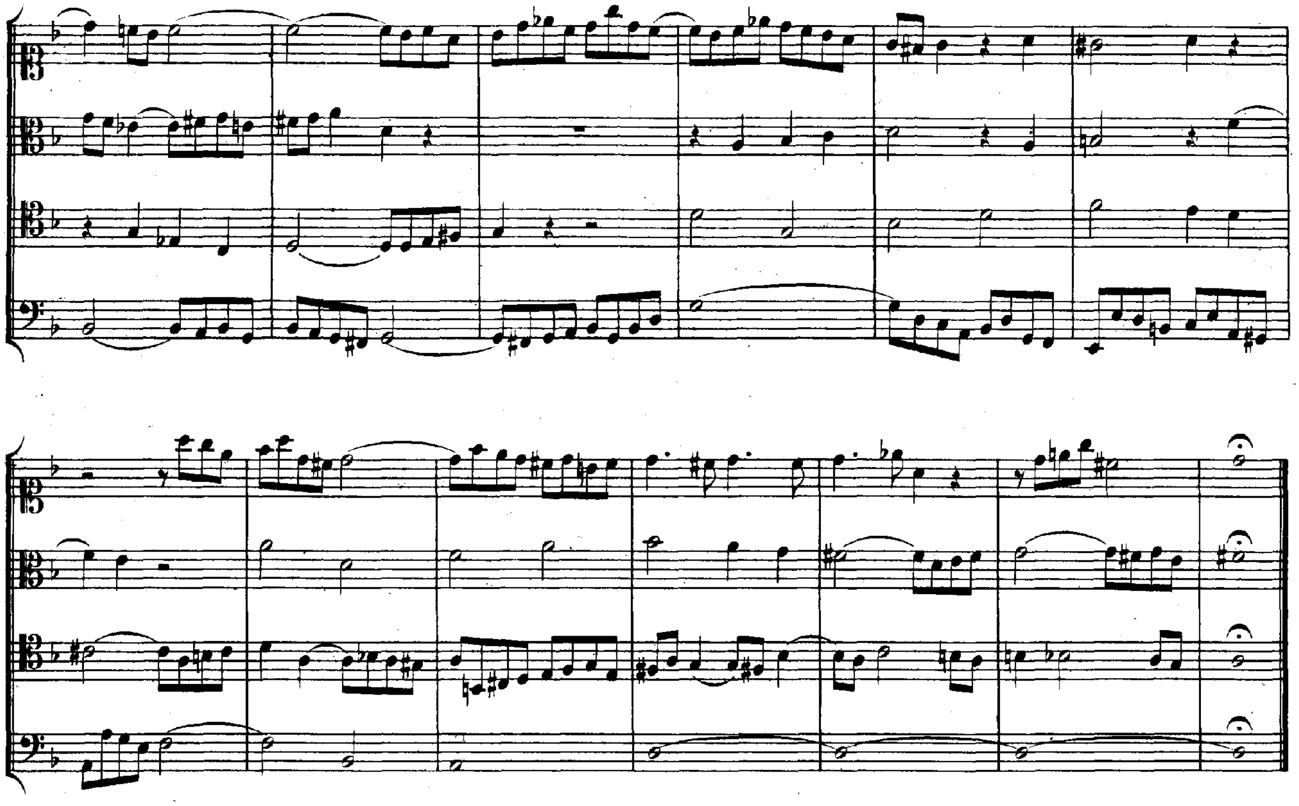
*) Fehlt im Berliner Autograph.



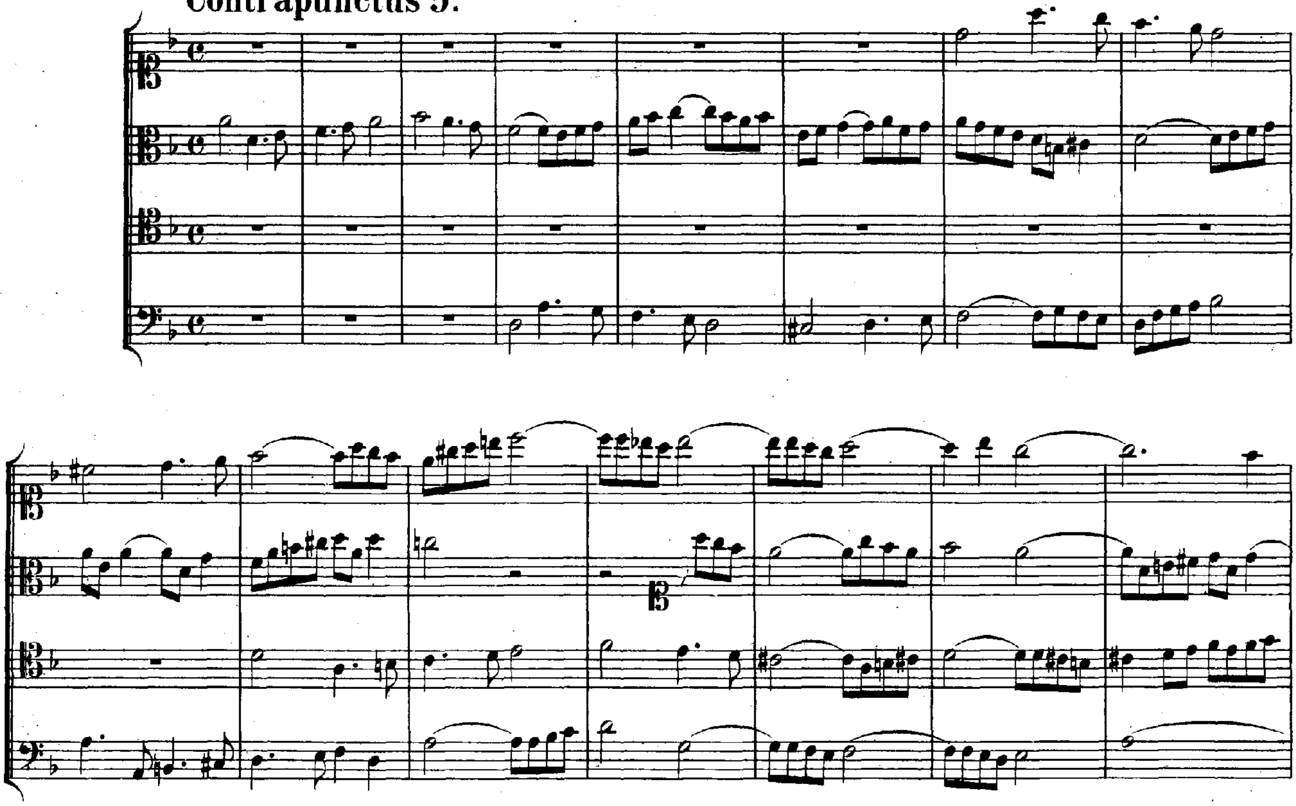




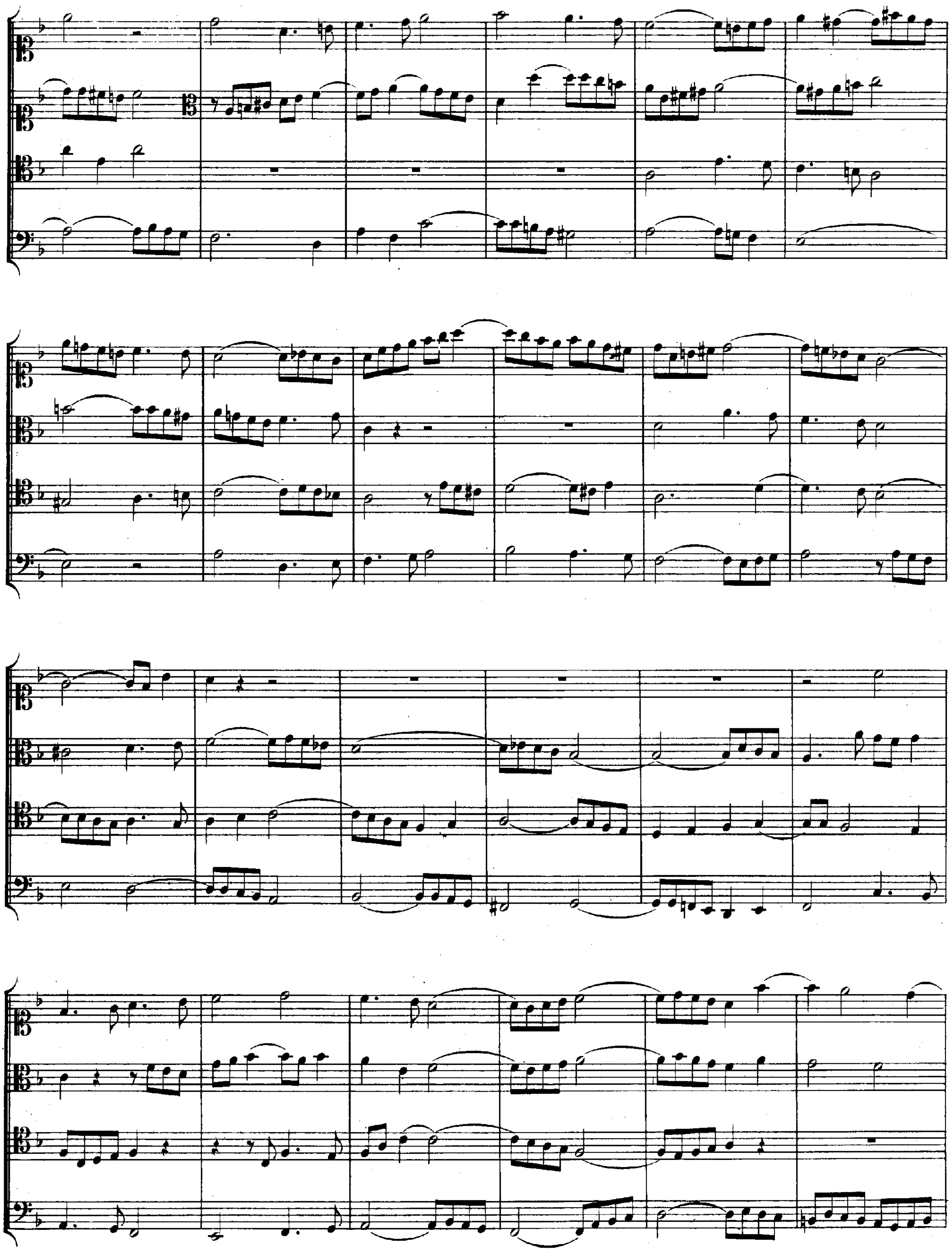


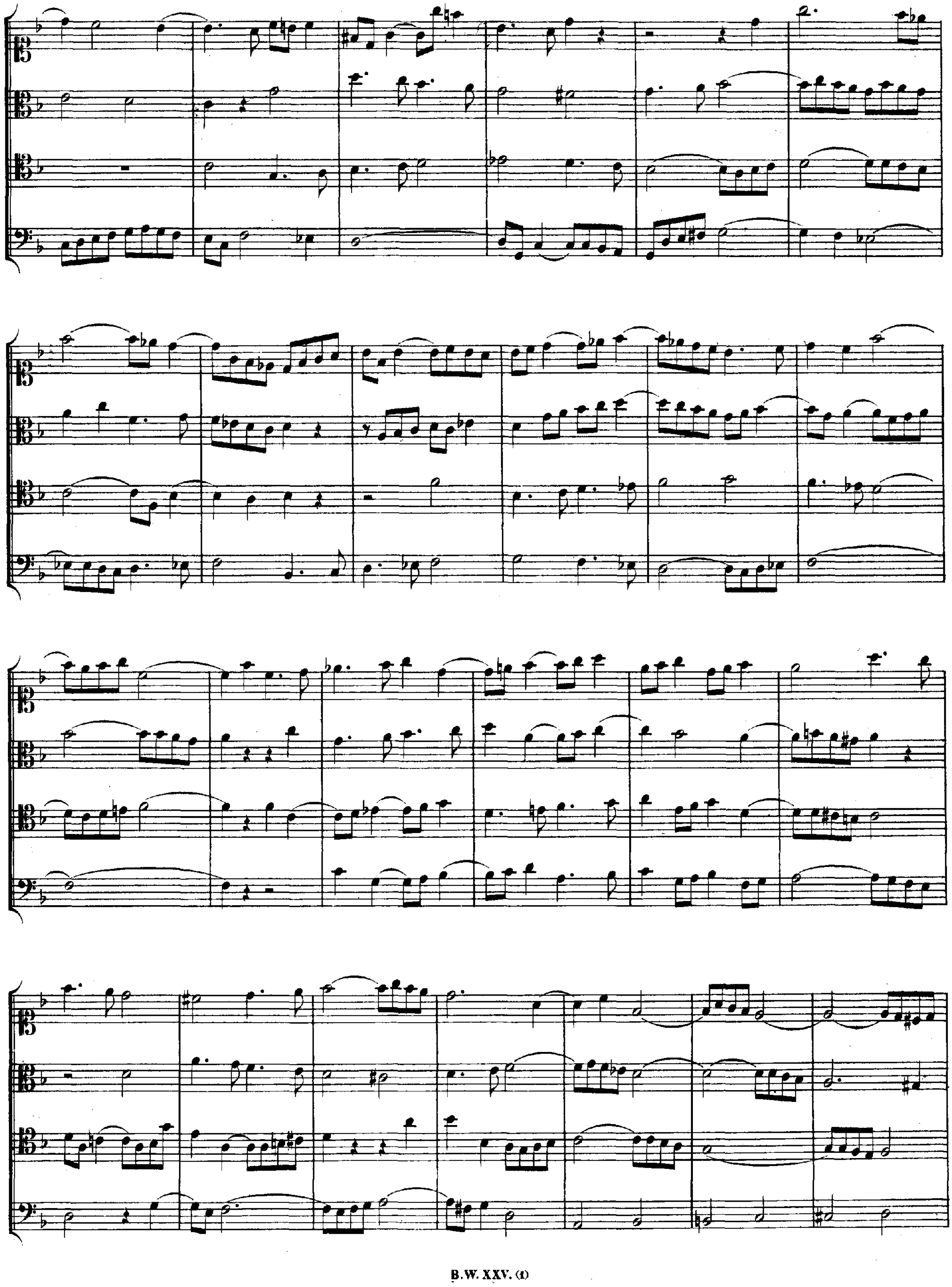


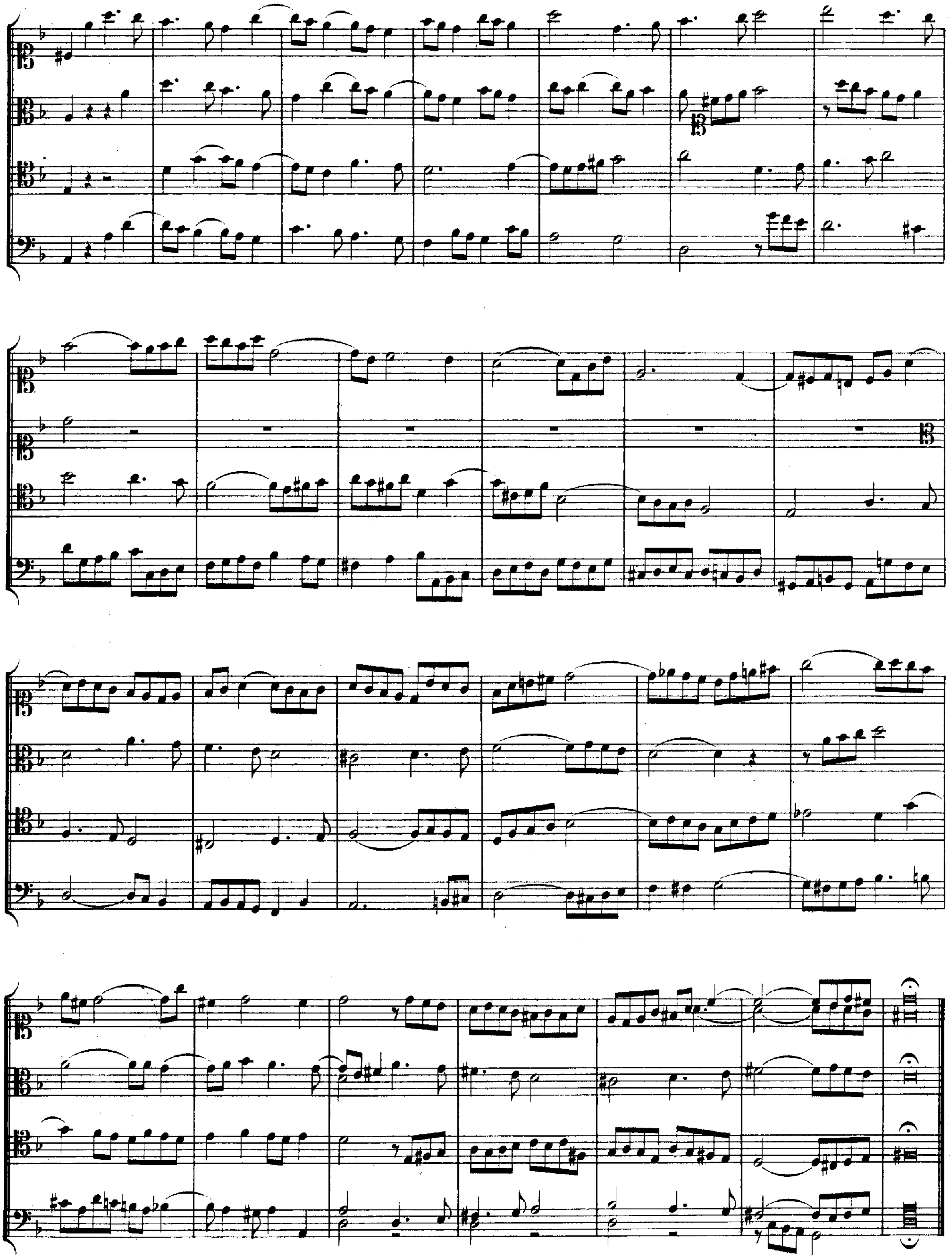
Contrapunctus 5.*)



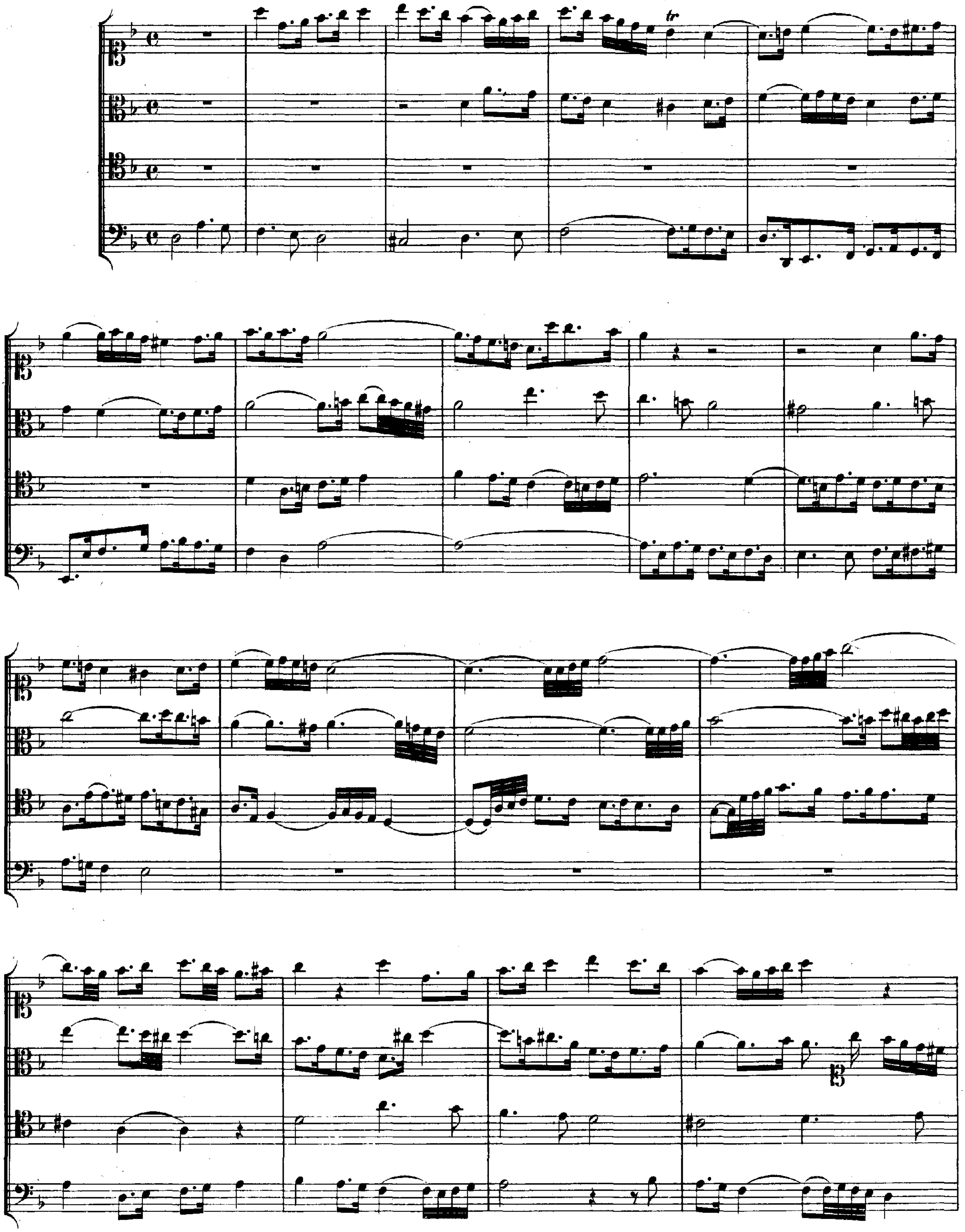
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 4.



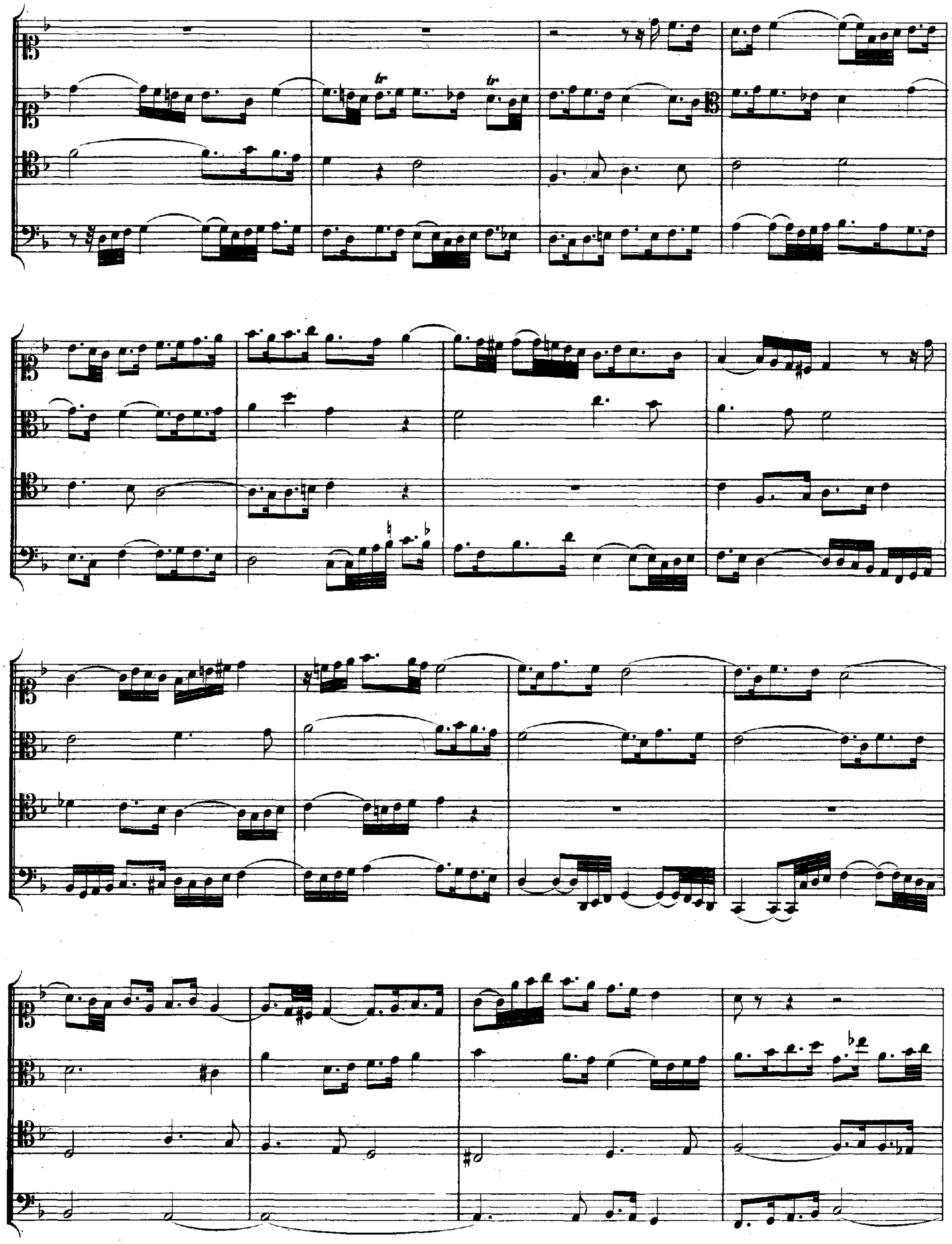


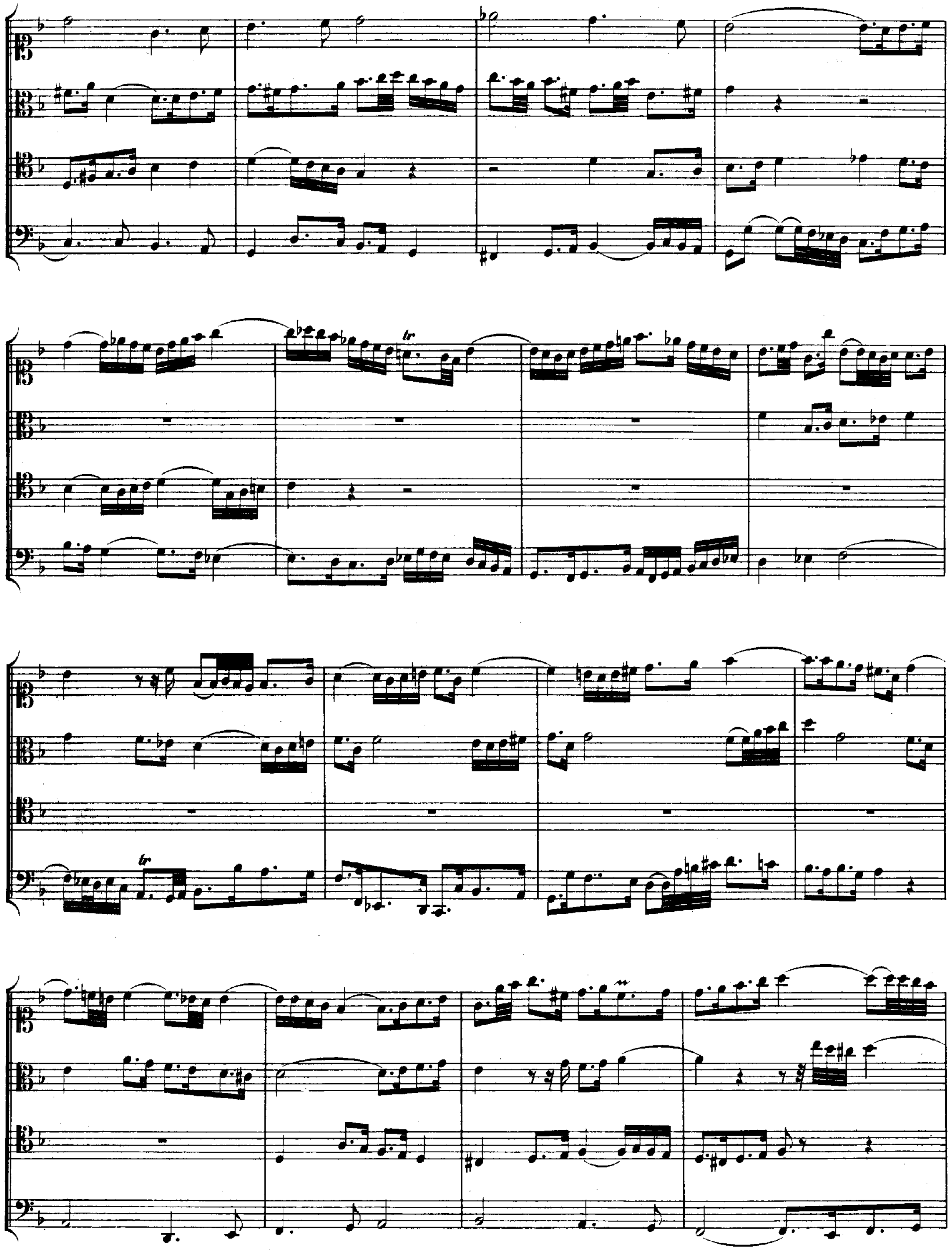


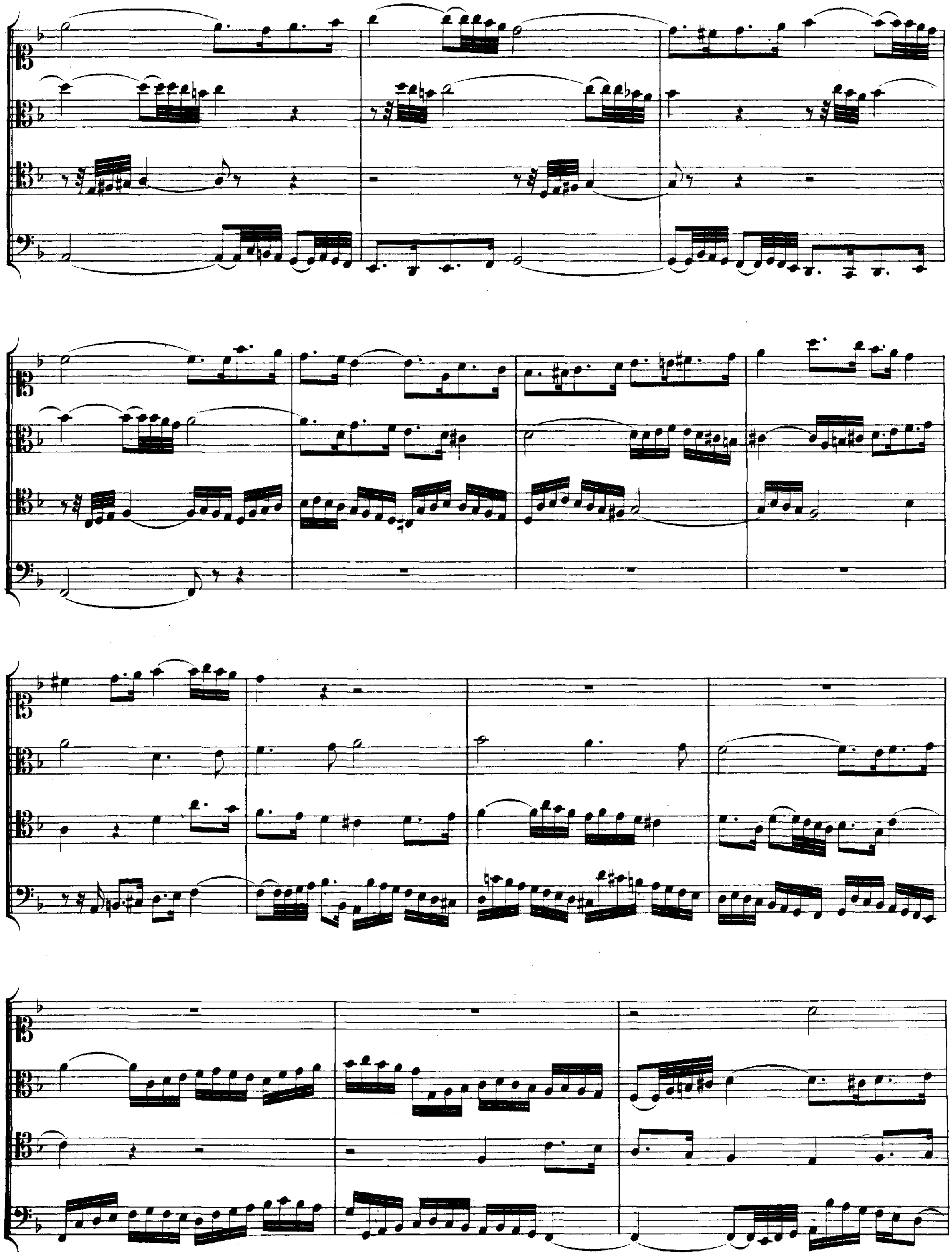
Contrapunctus 6, a 4, in Stile francese.*)

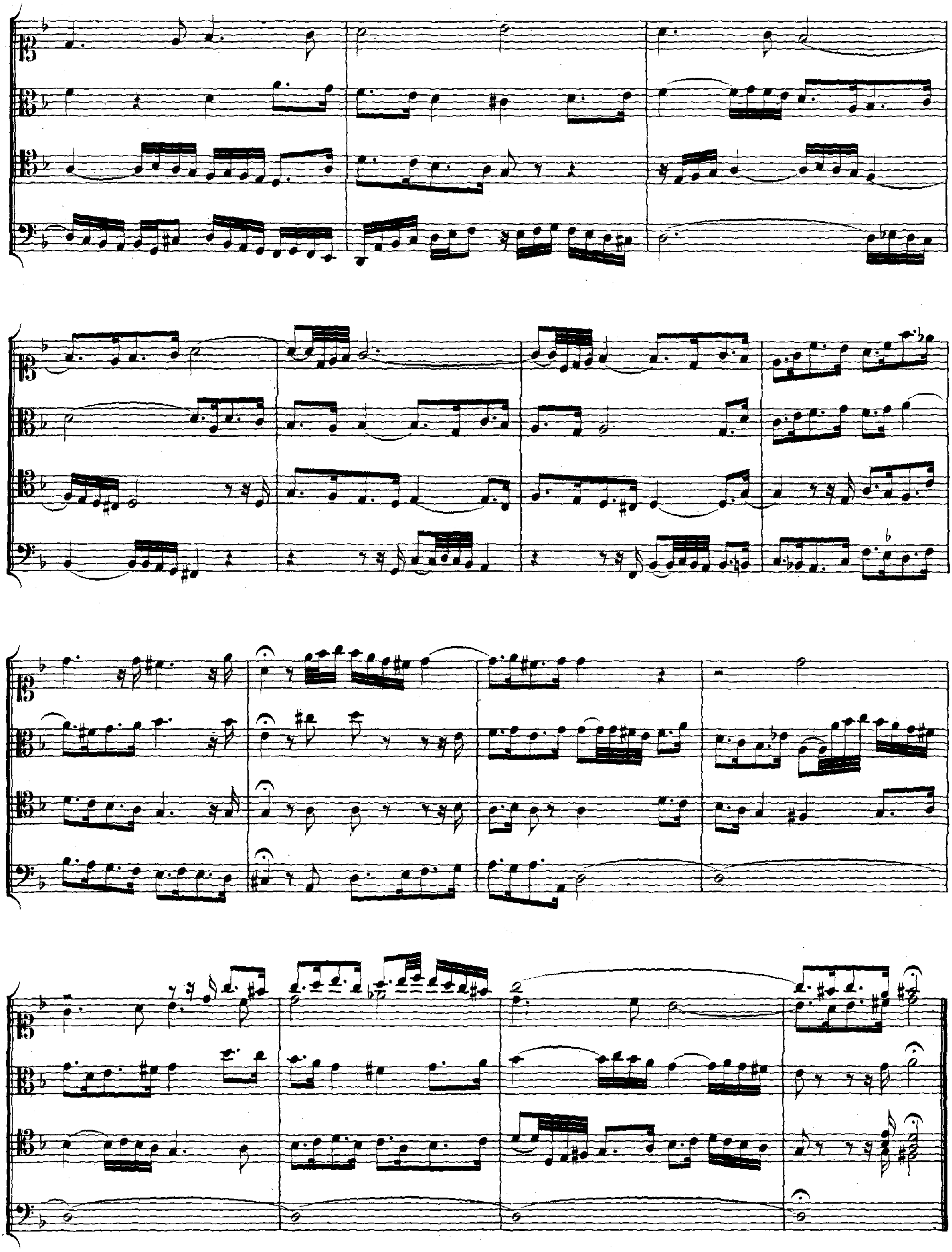


*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 7.

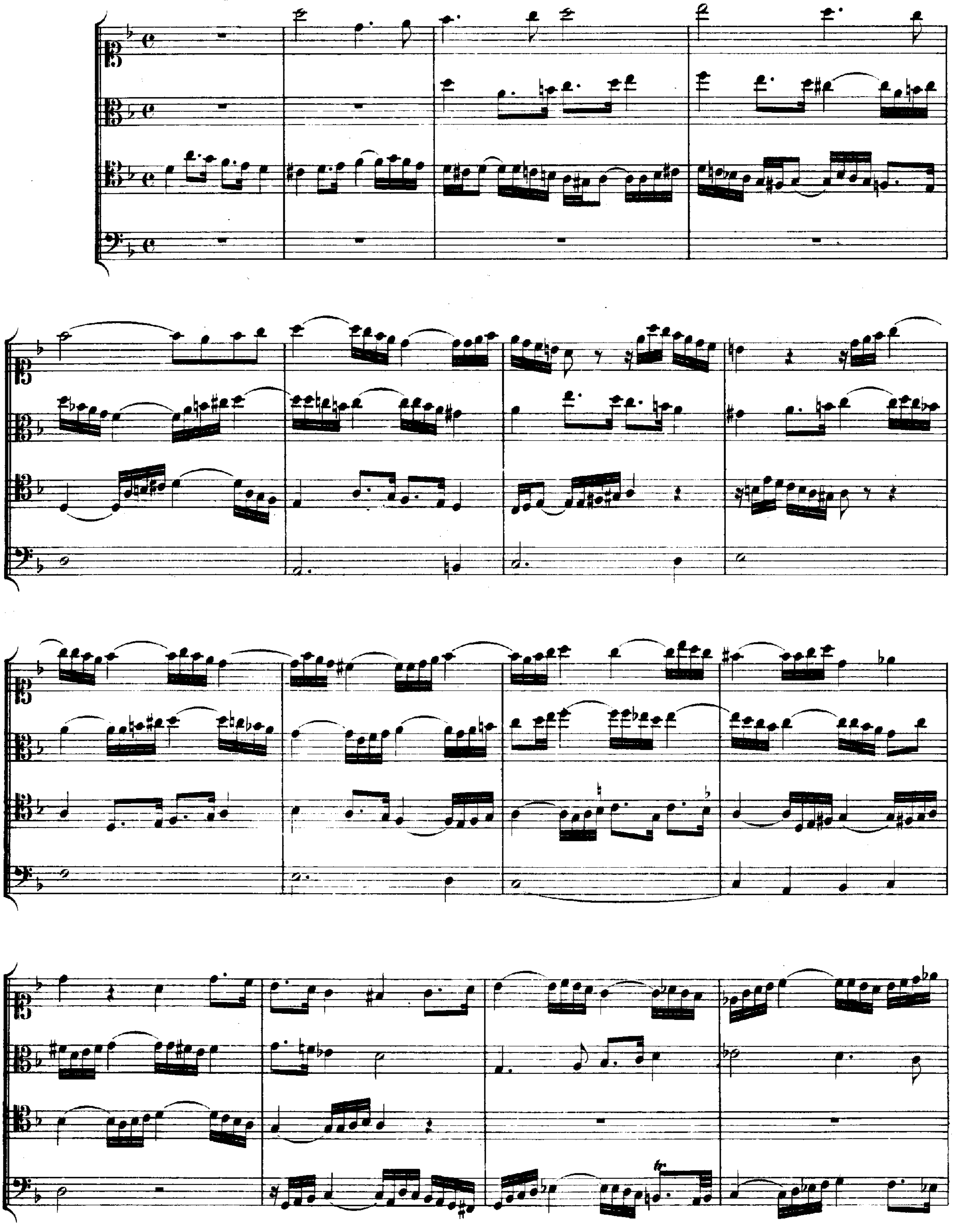



tr
tr

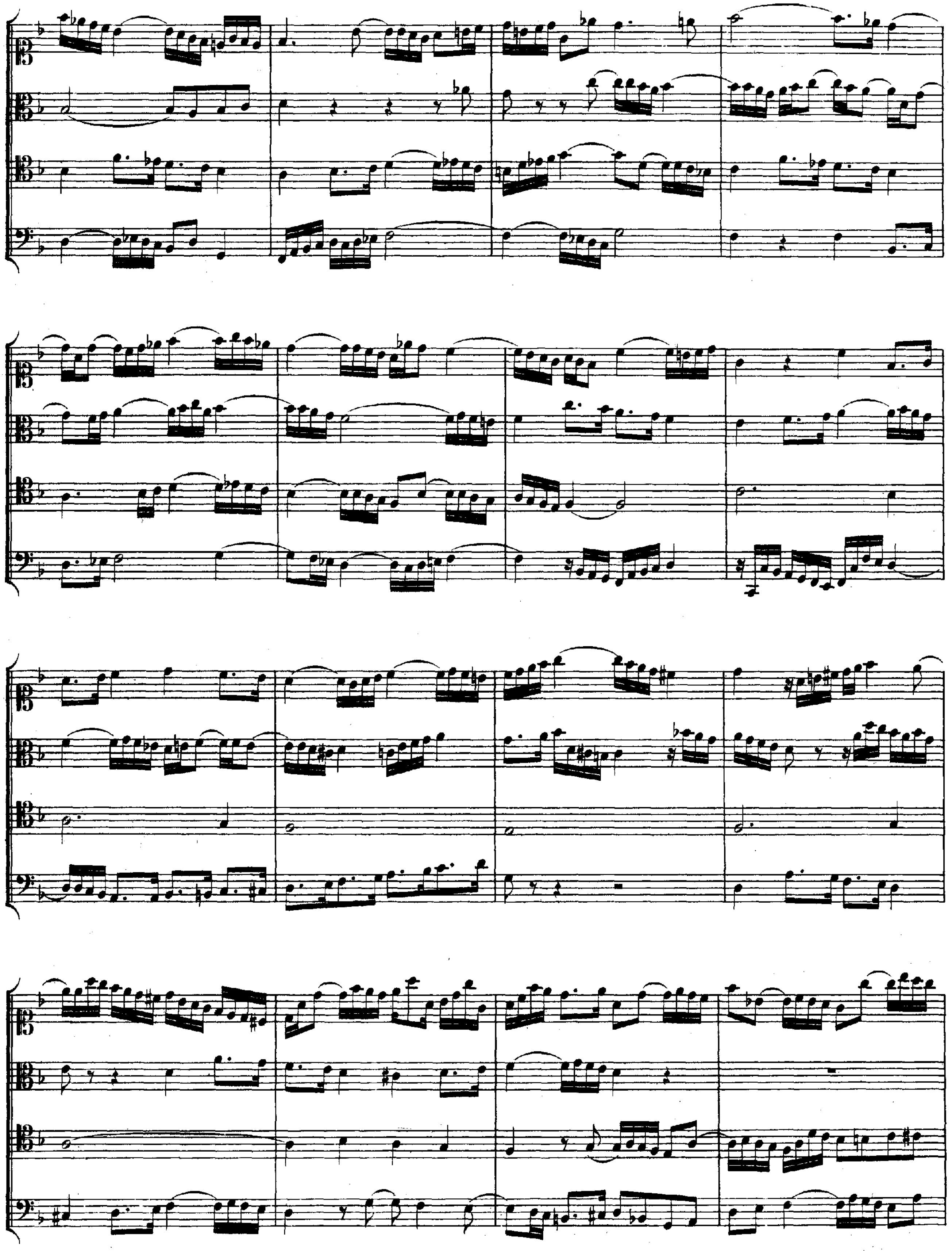


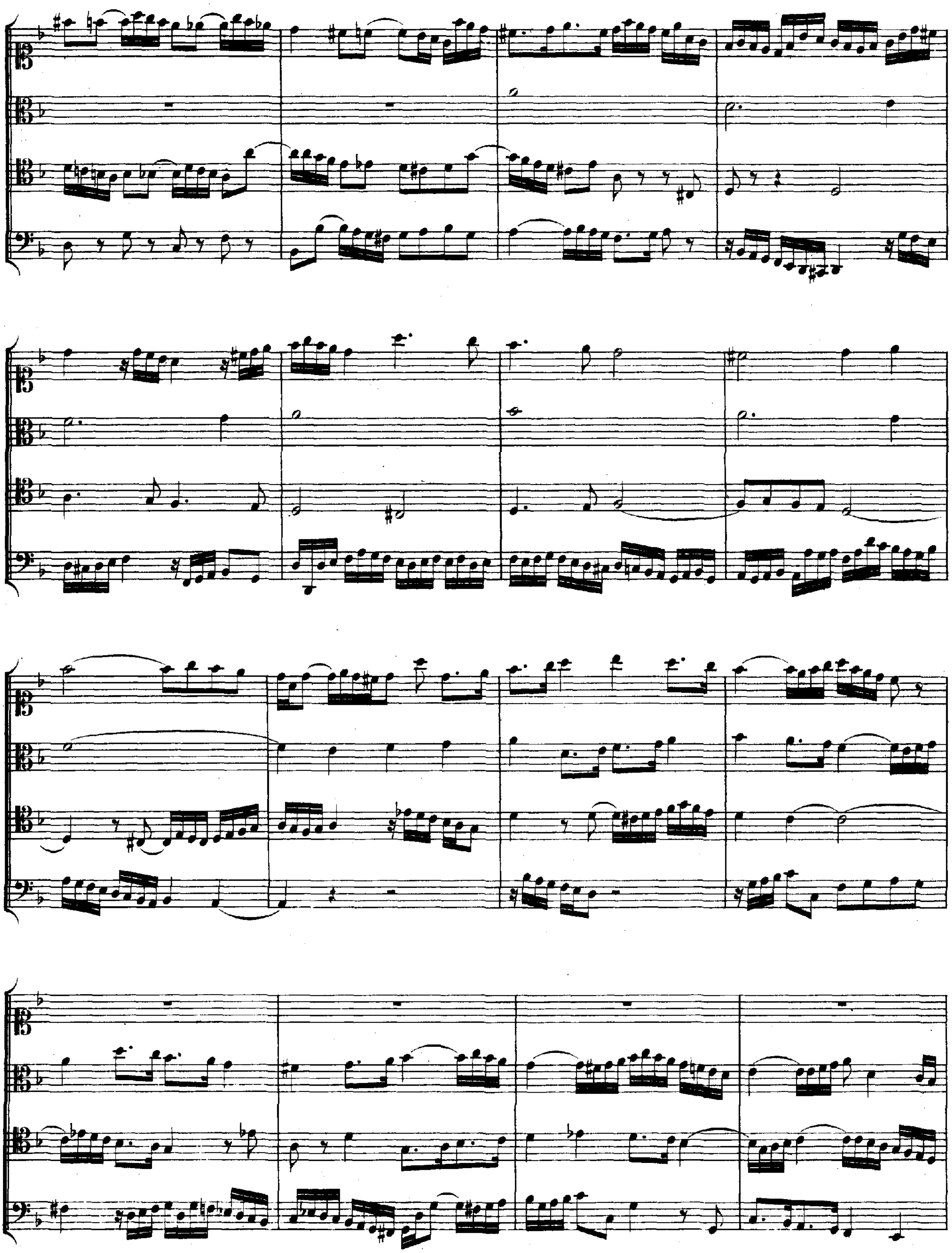


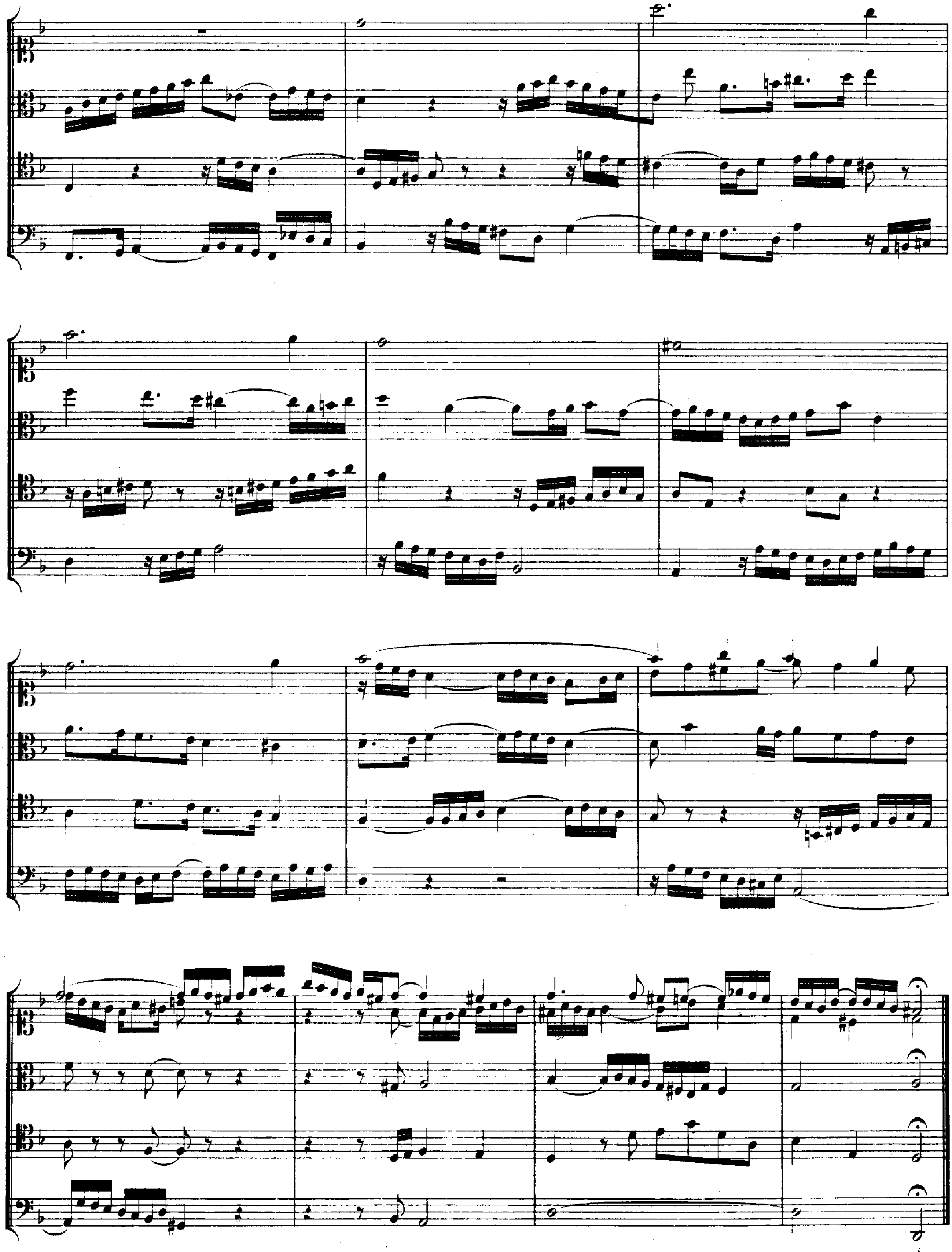
Contrapunctus 7, a 4. per Augment[ationem] et Diminut[ionem].*)



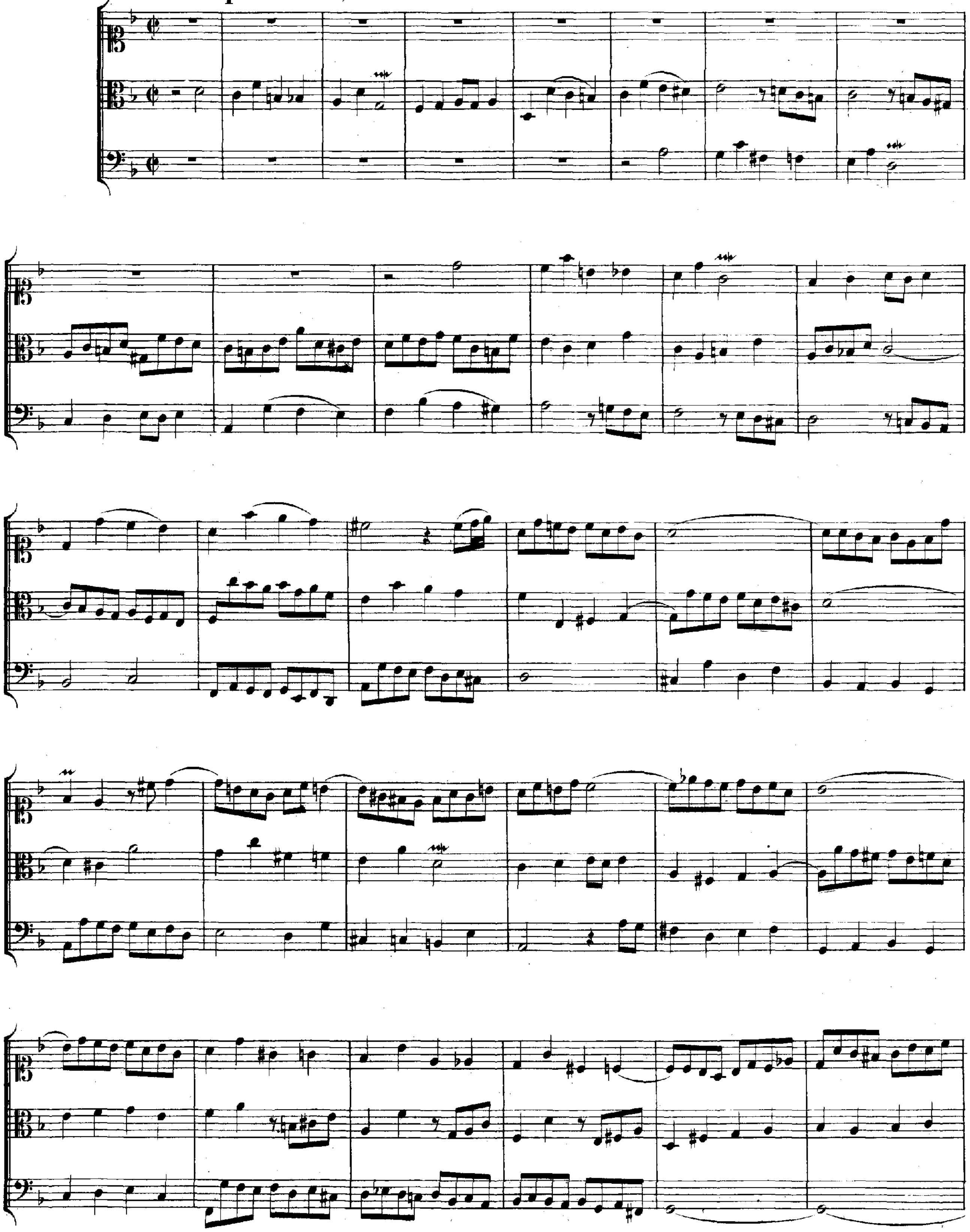
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 8.



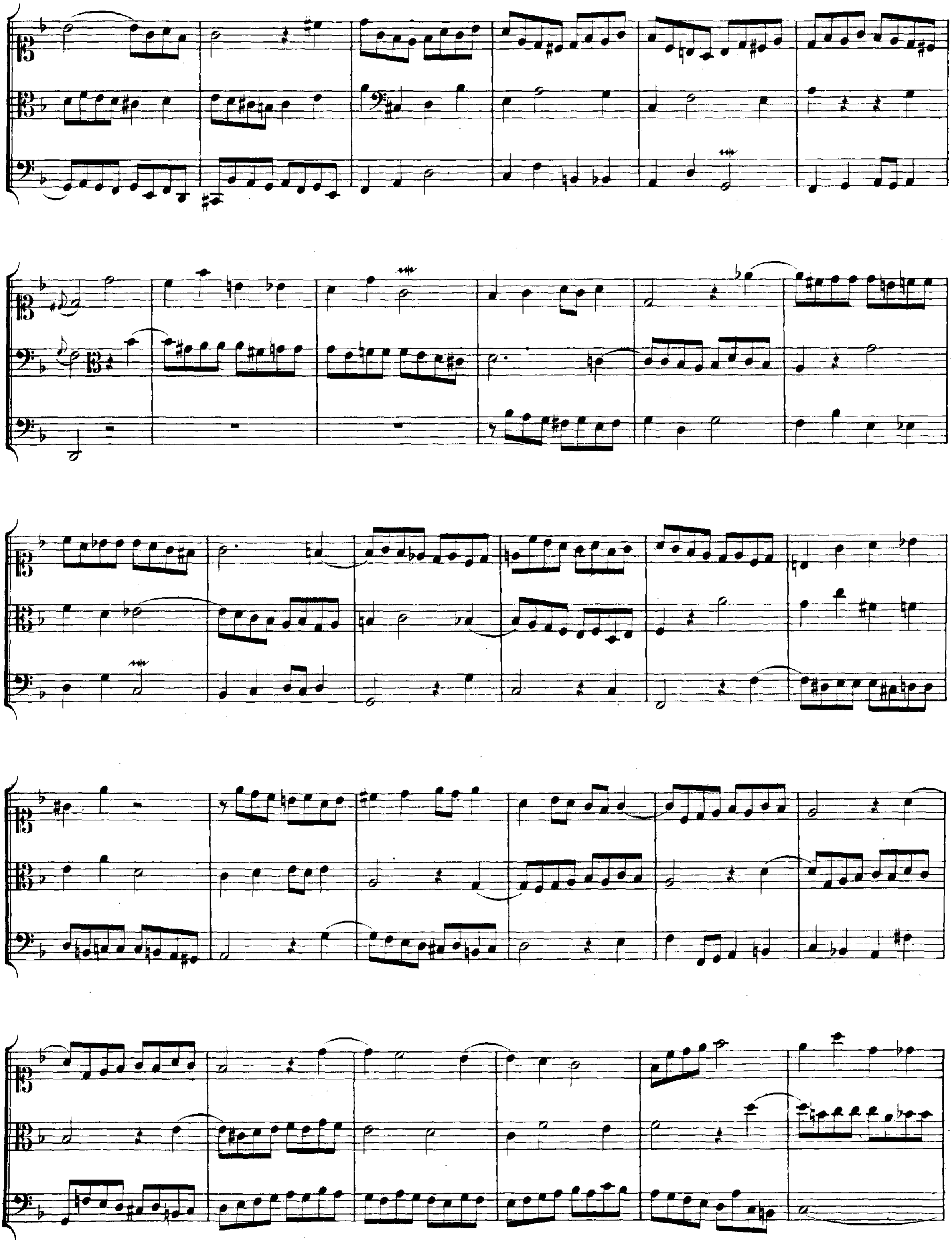


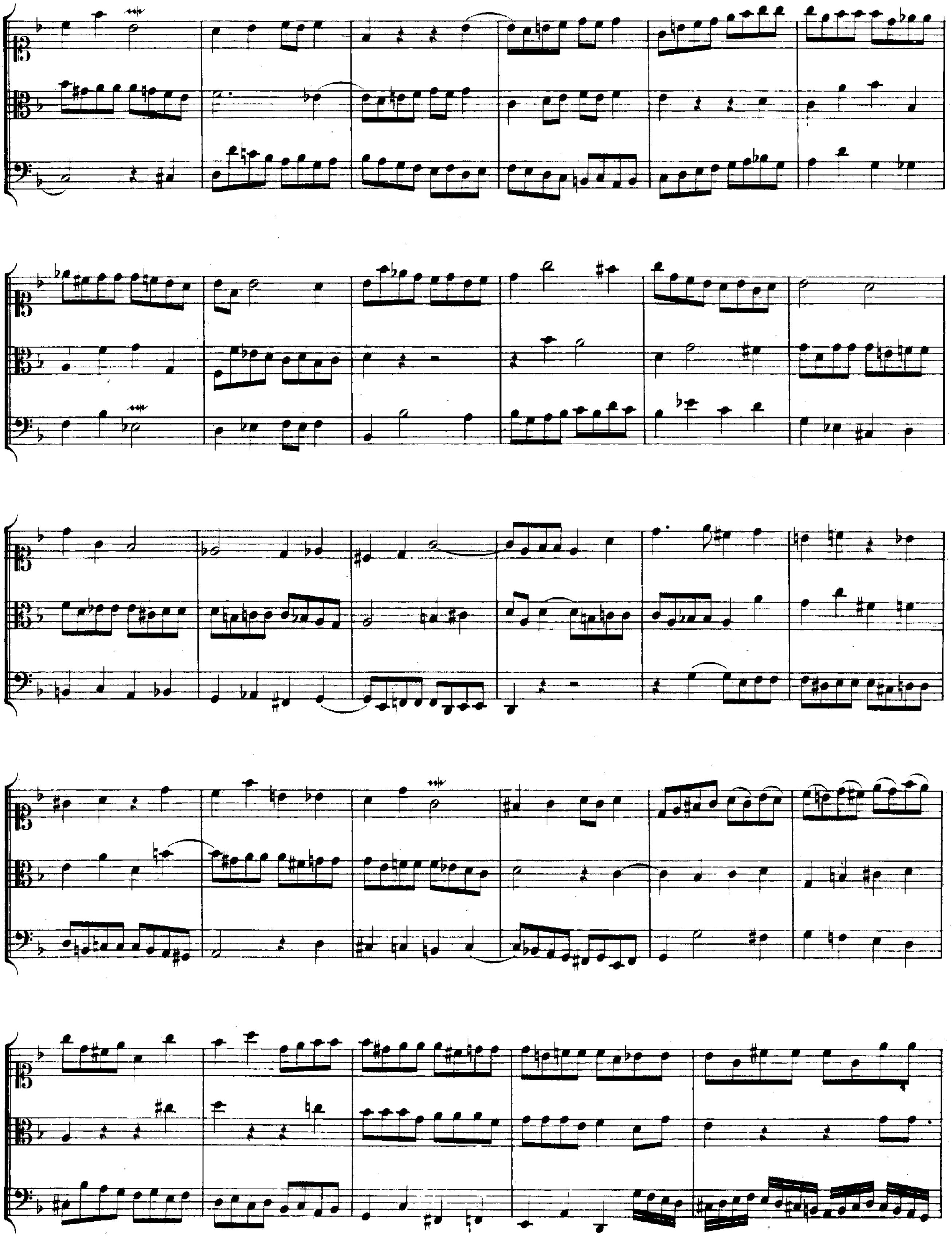


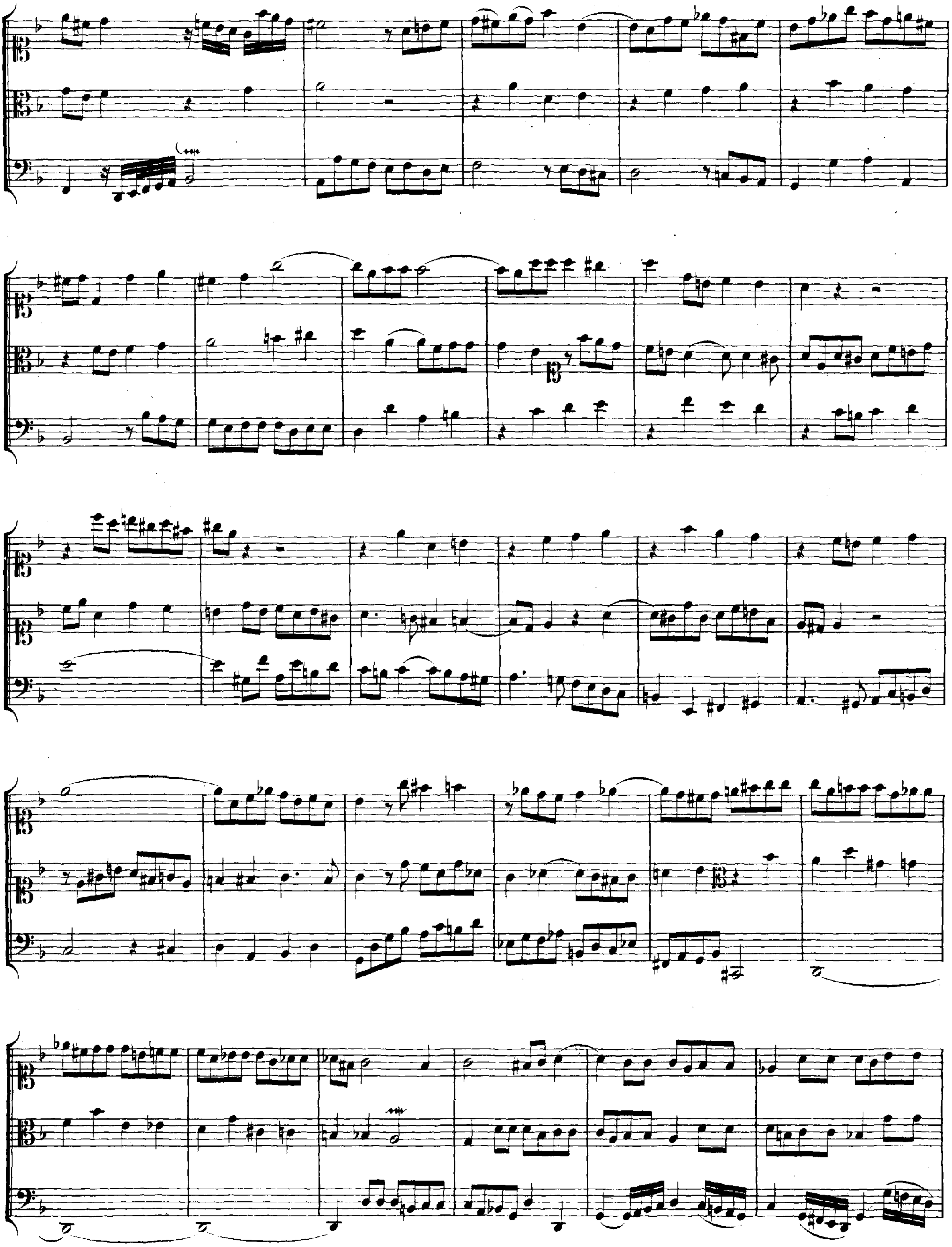
Contrapunctus 8, a 3.*)

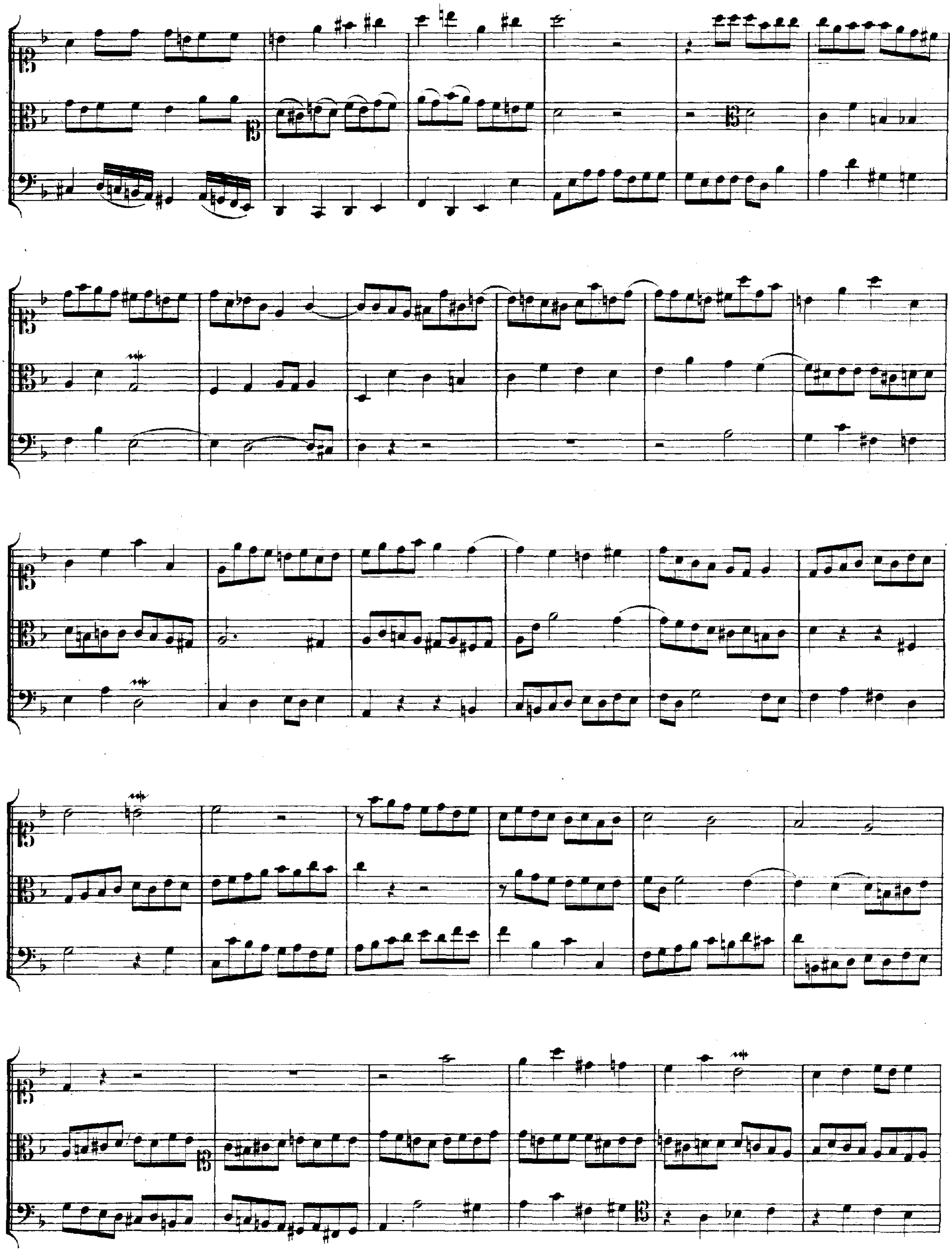


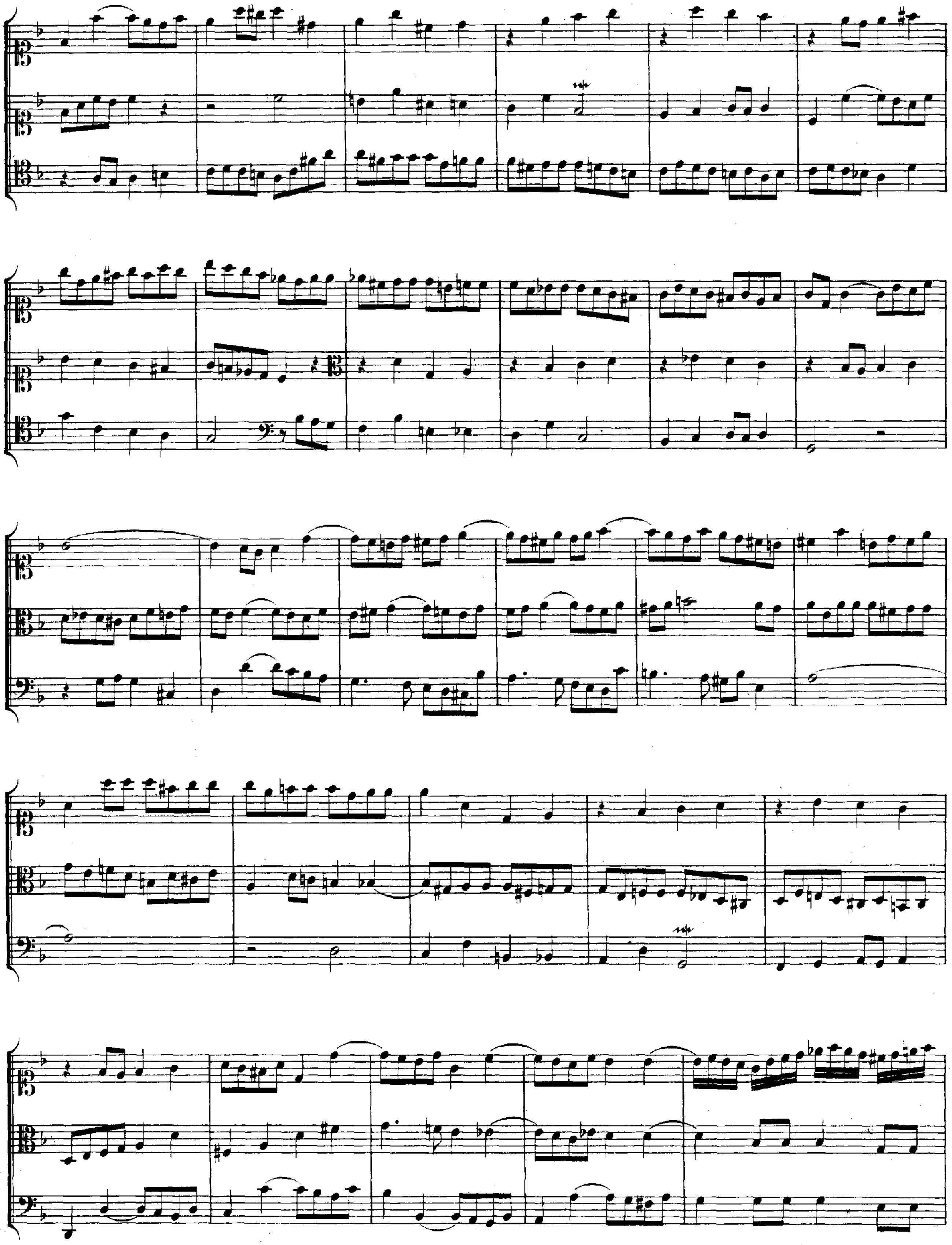
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 9.

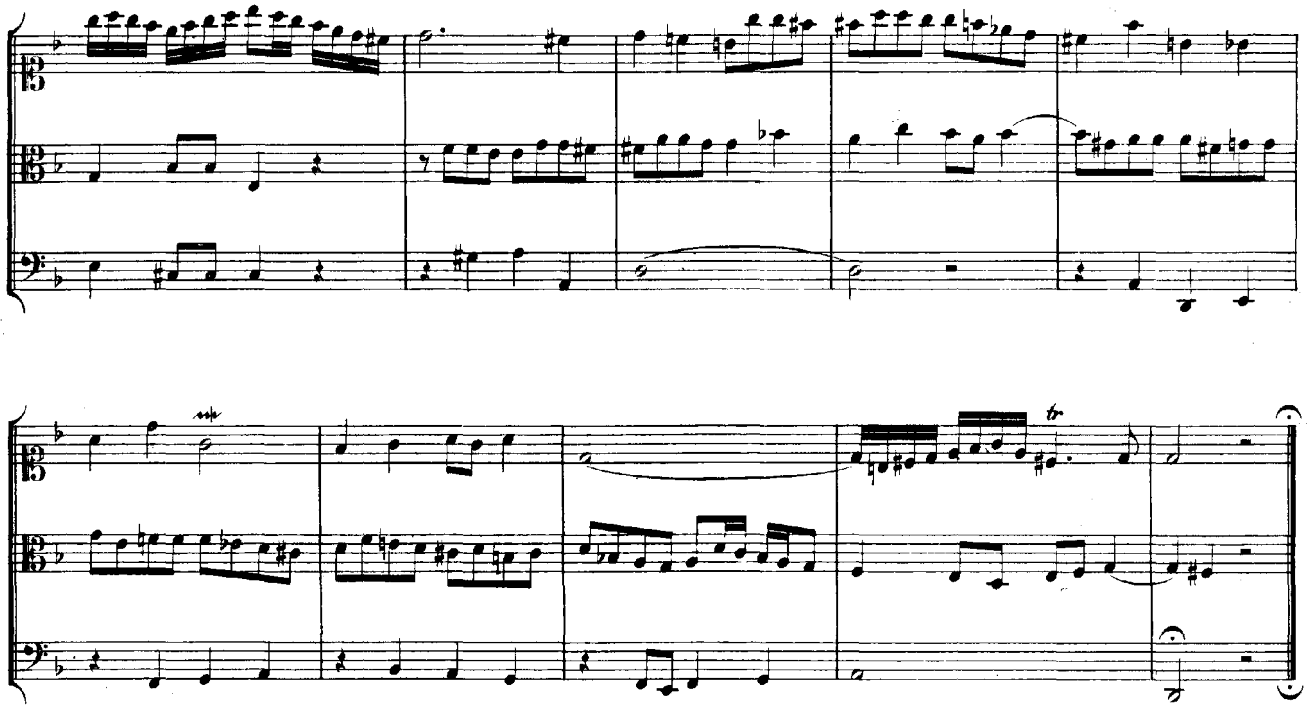




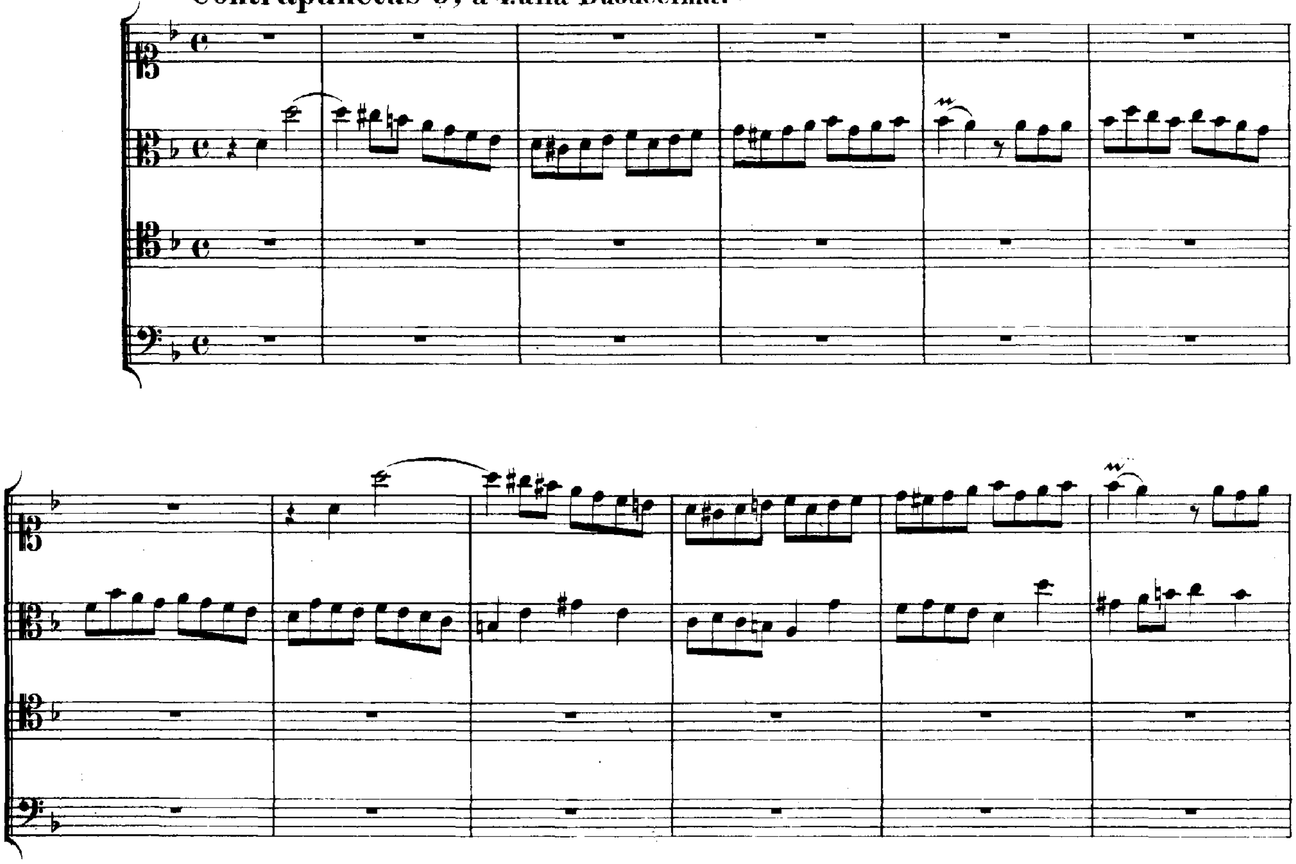




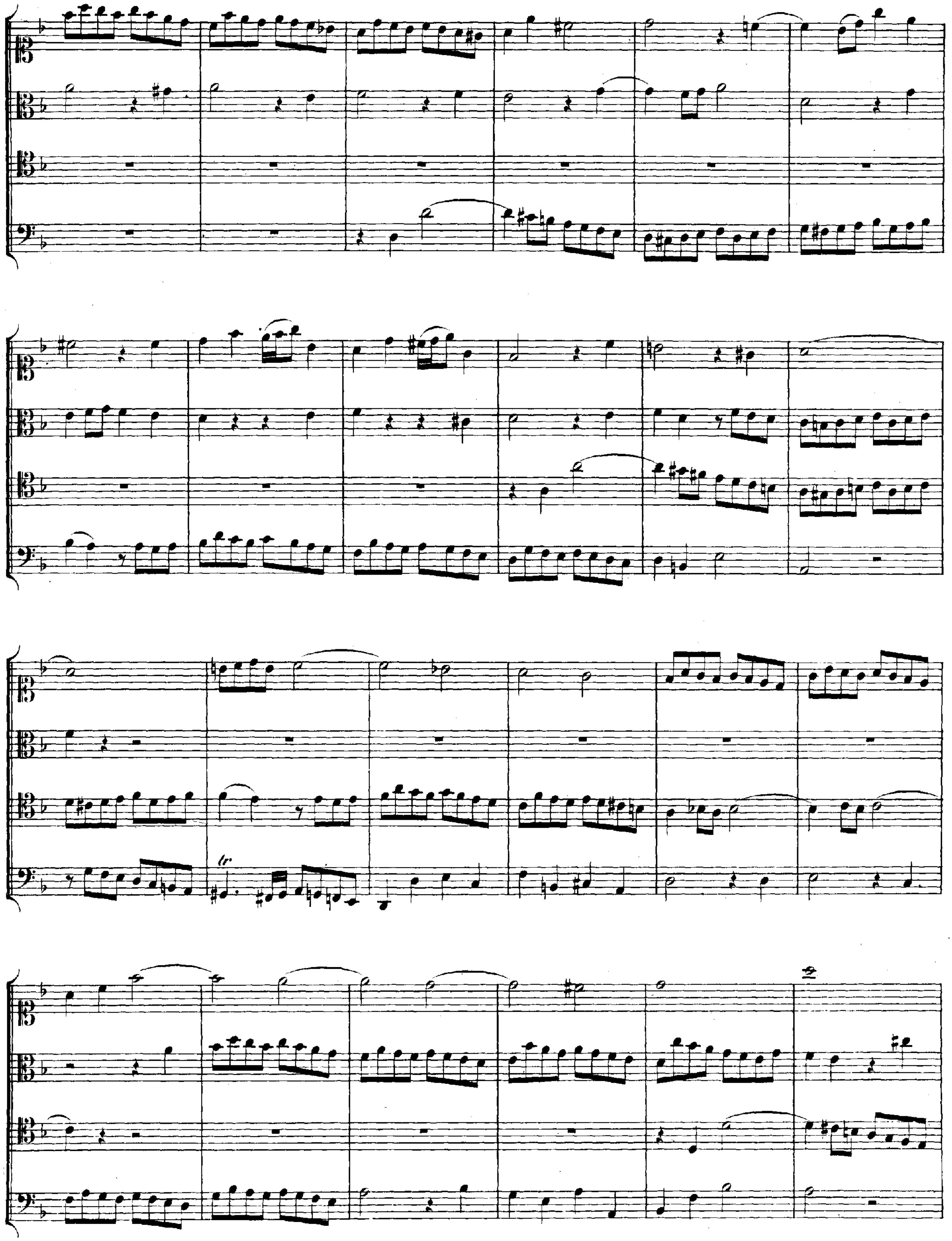


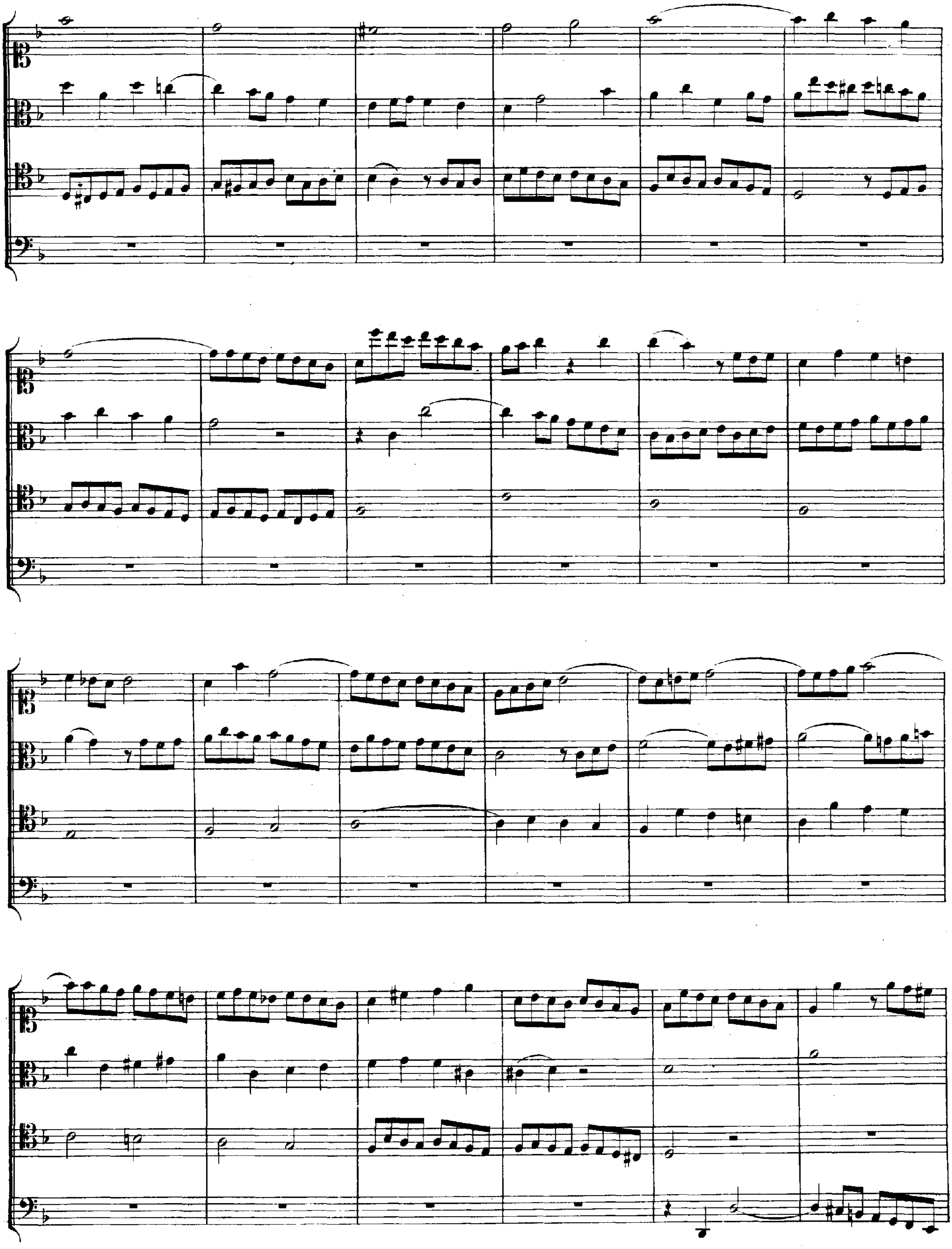


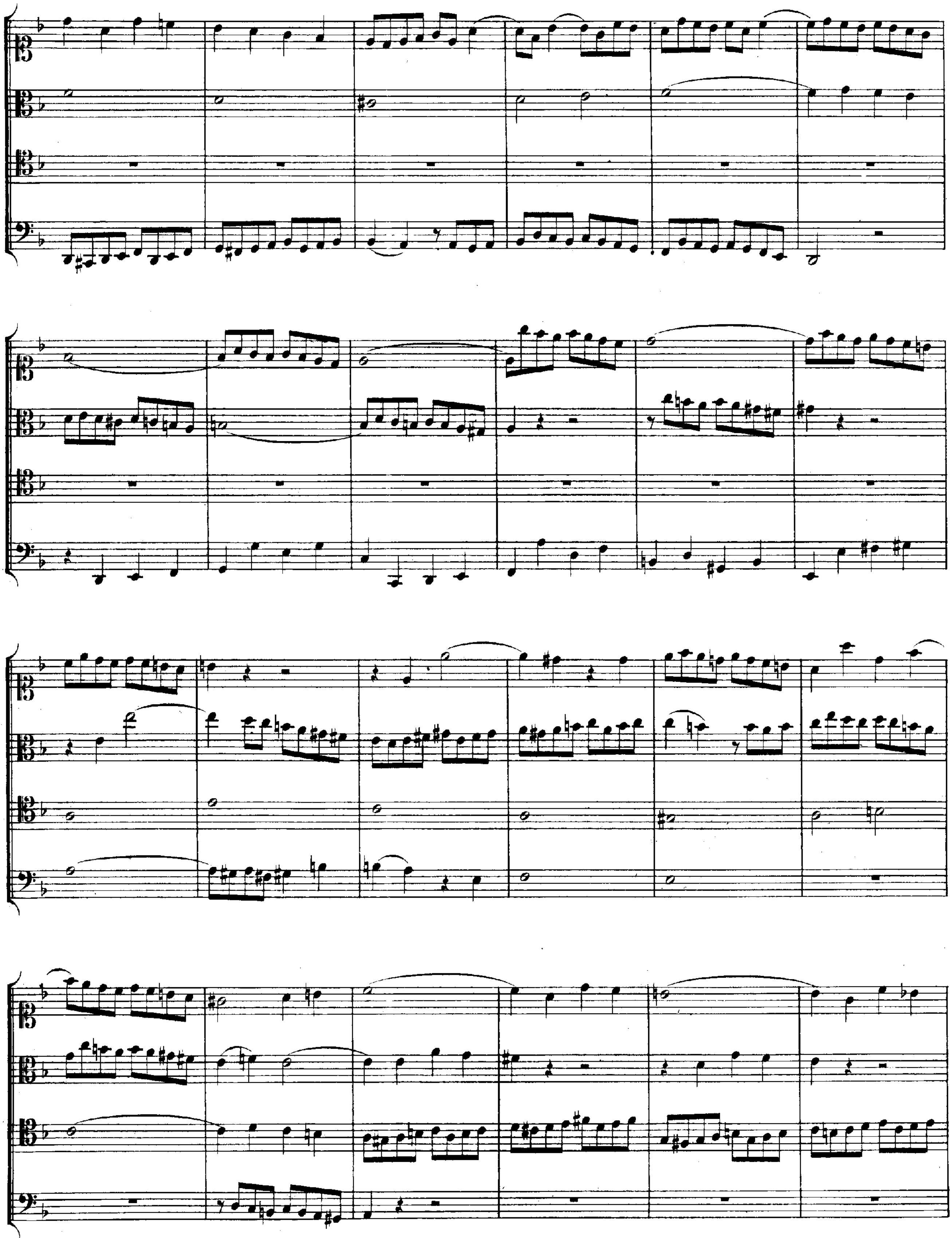
Contrapunctus 9, a 4. alla Duodecima.*)

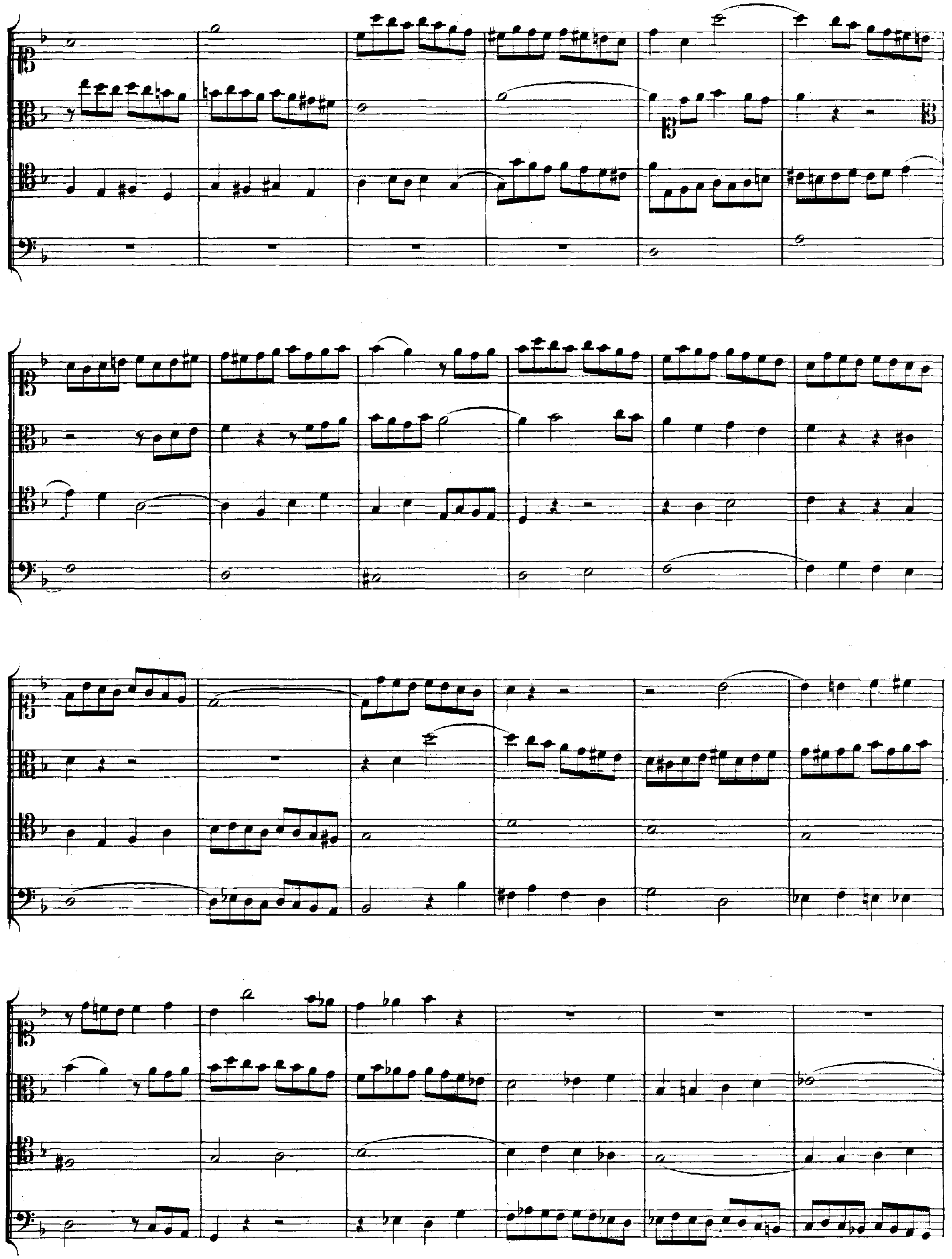


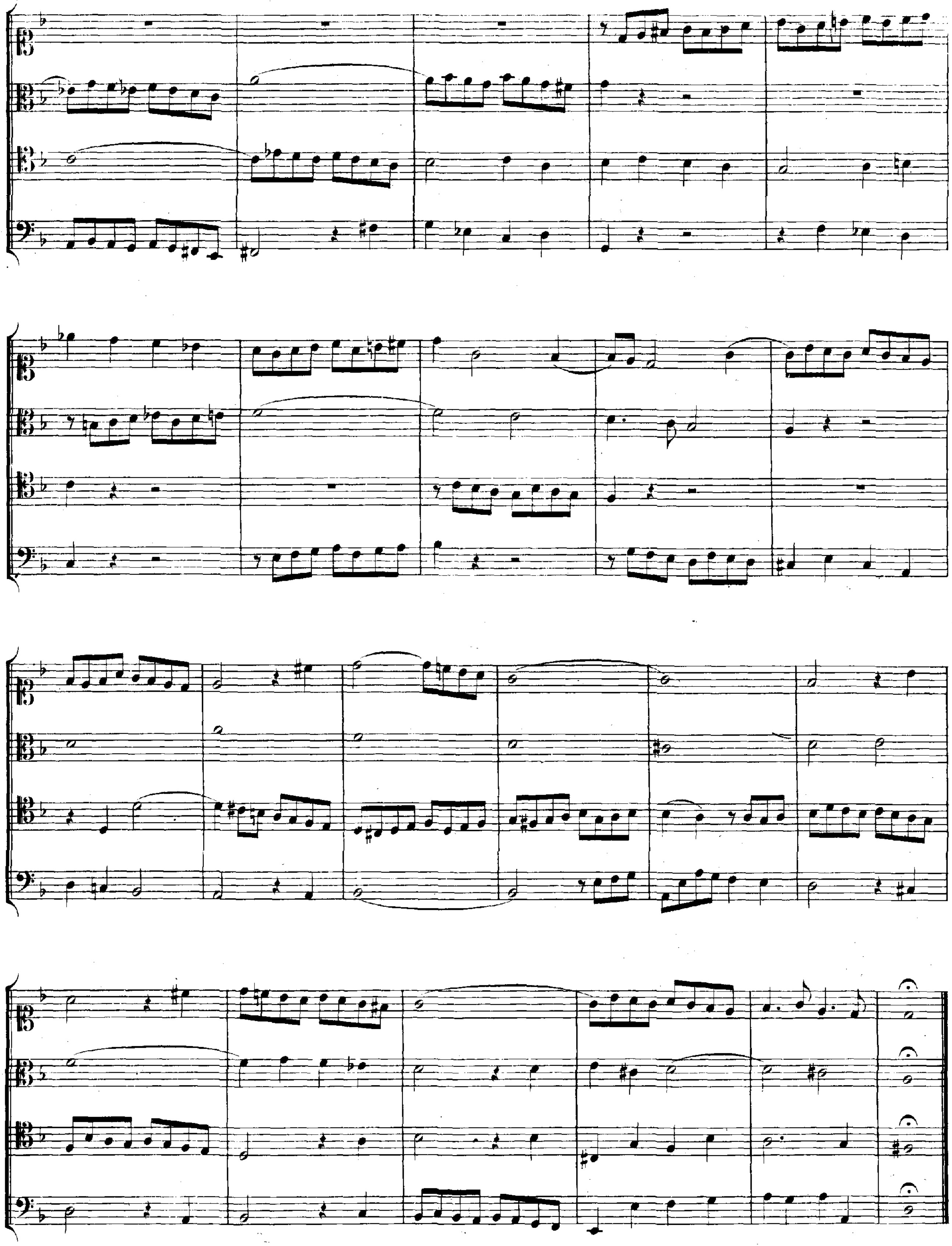
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 5.


tr

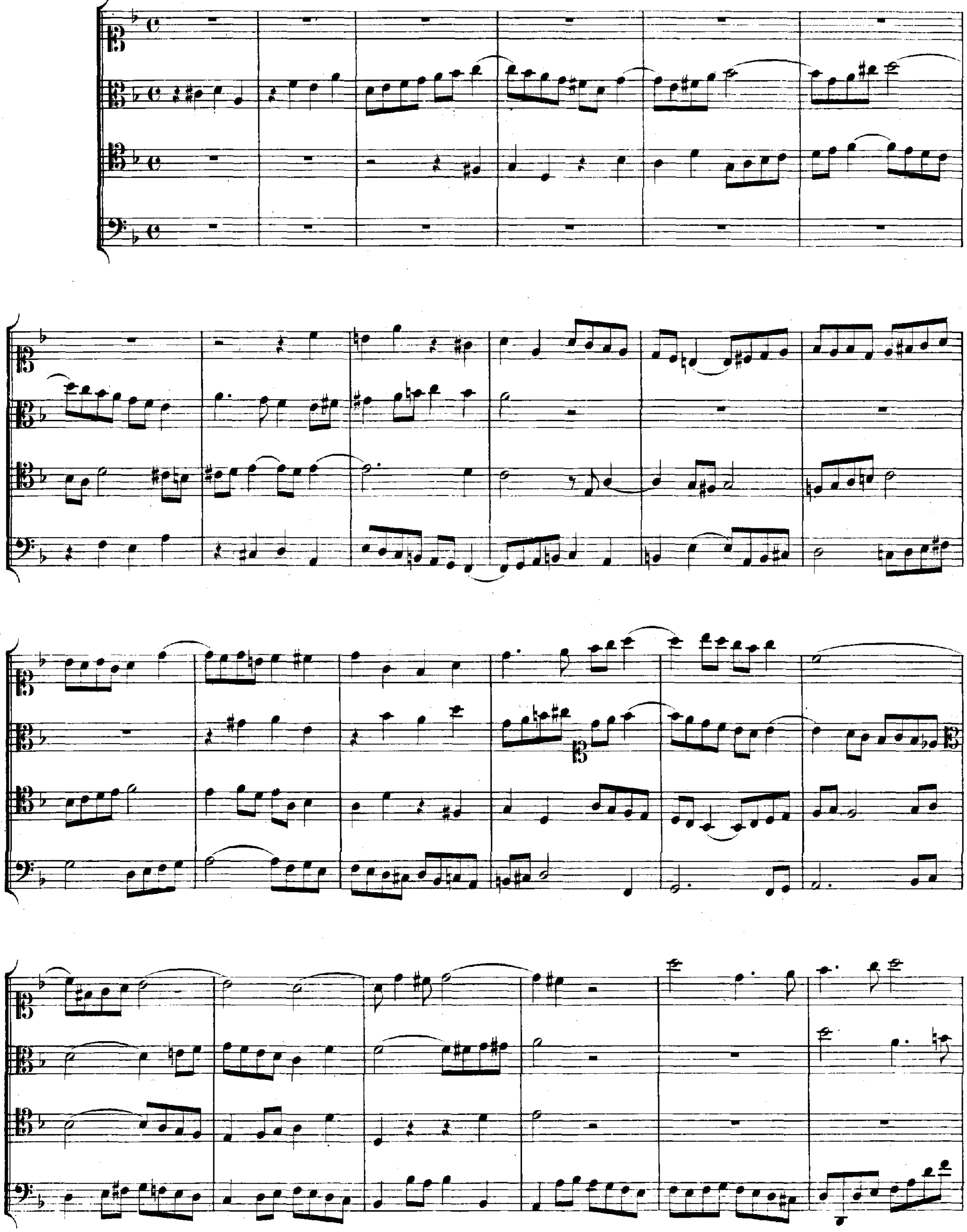




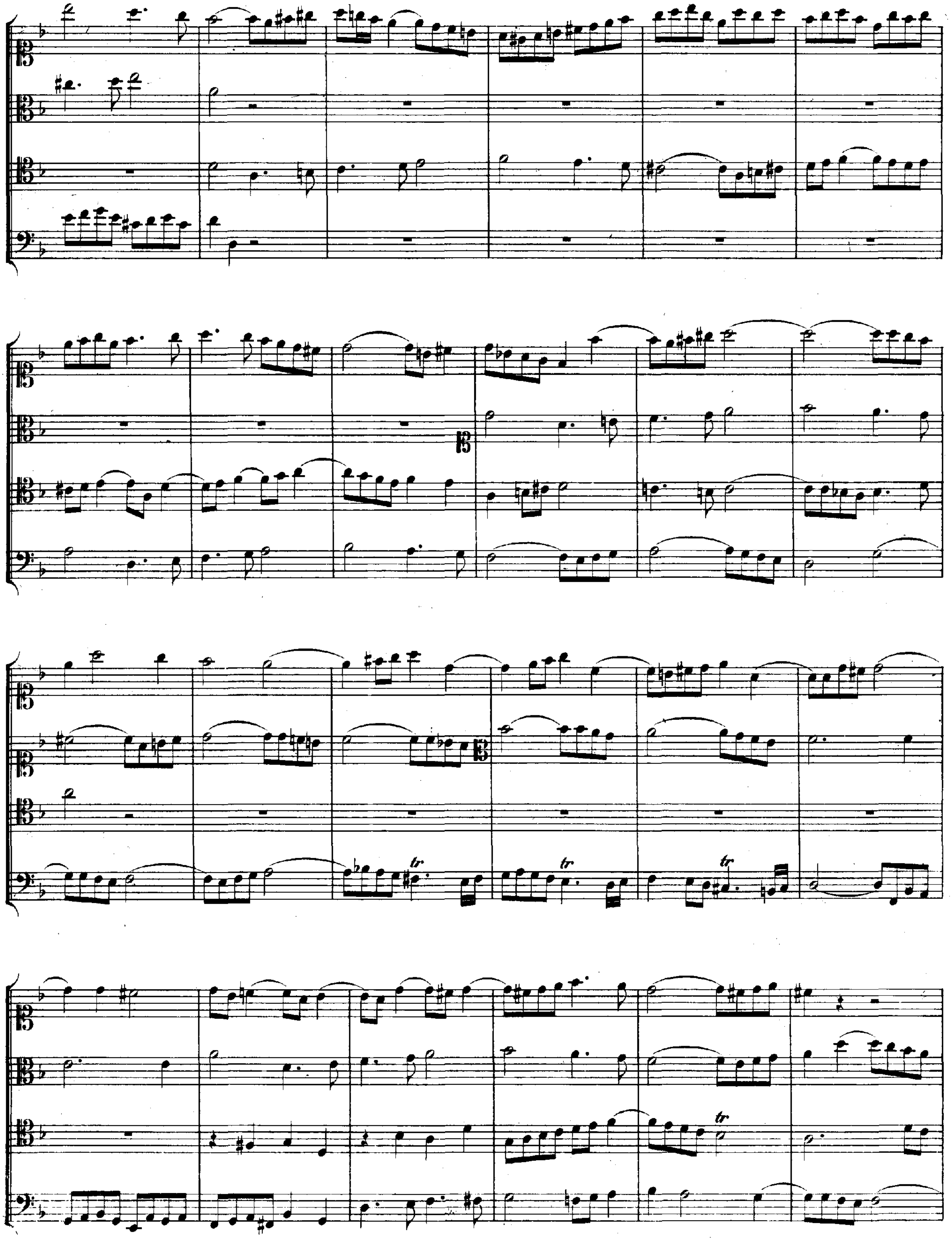


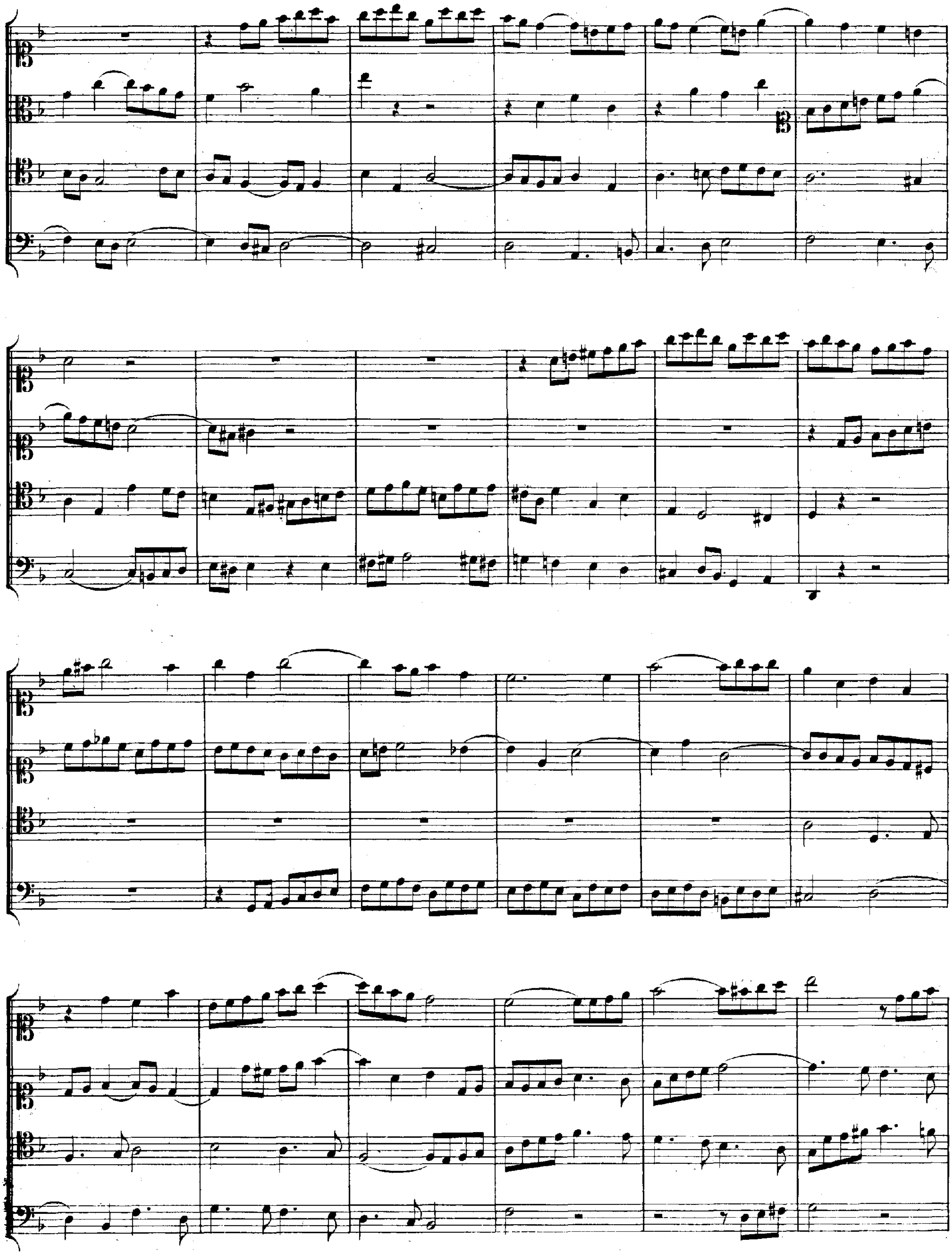


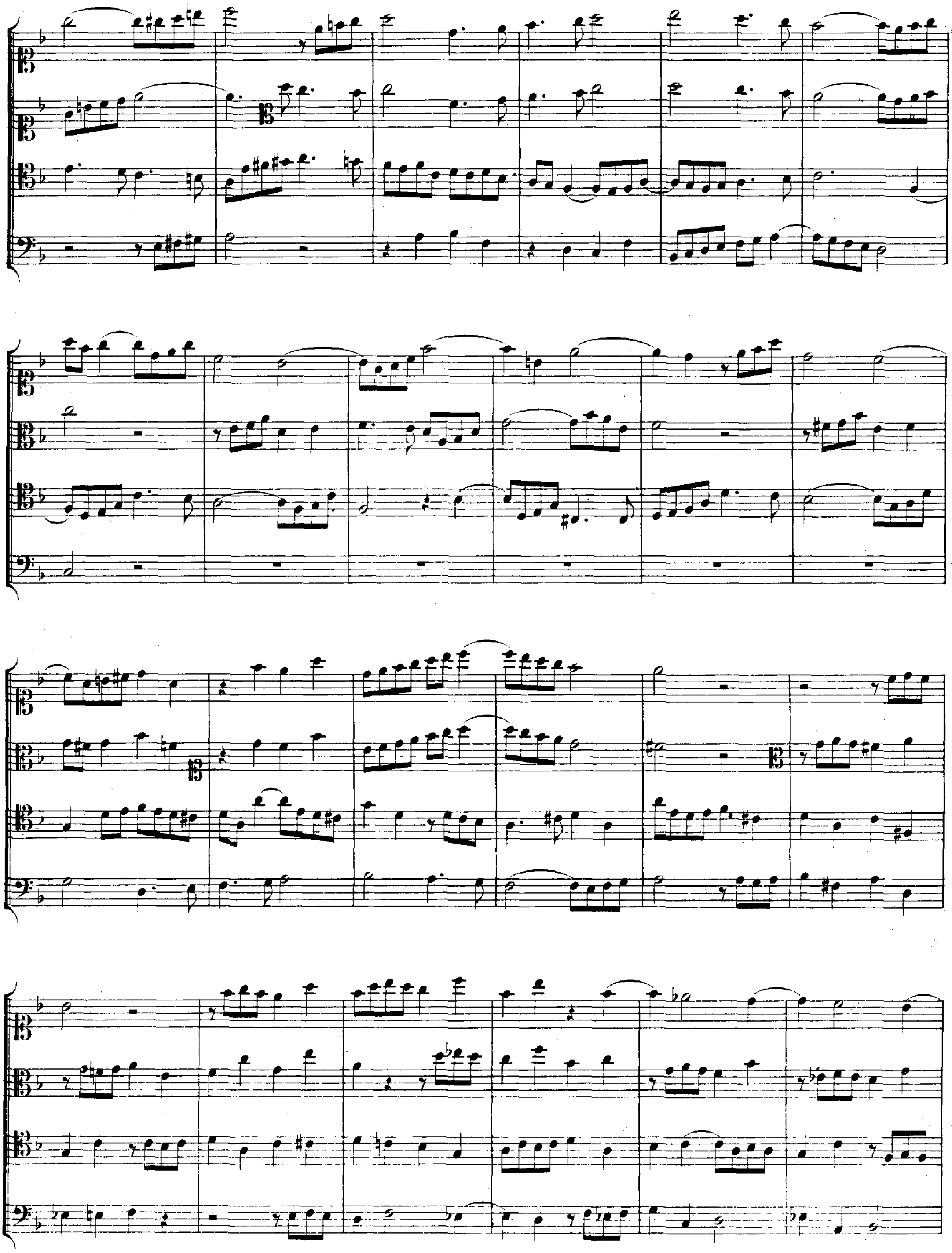
Contrapunctus 10, a 4. alla Decima.*)

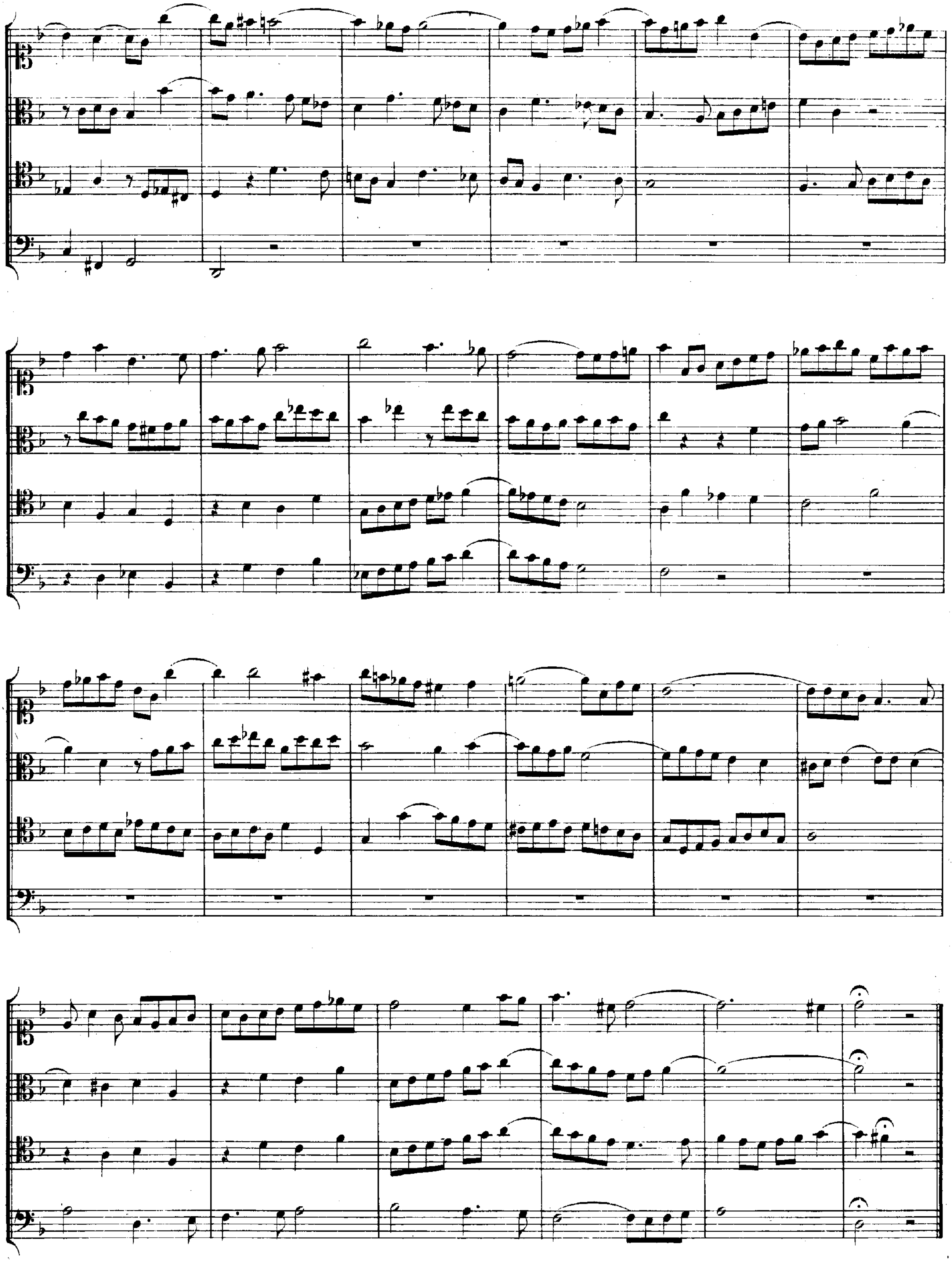


*) Fehlt im Berliner Autograph.

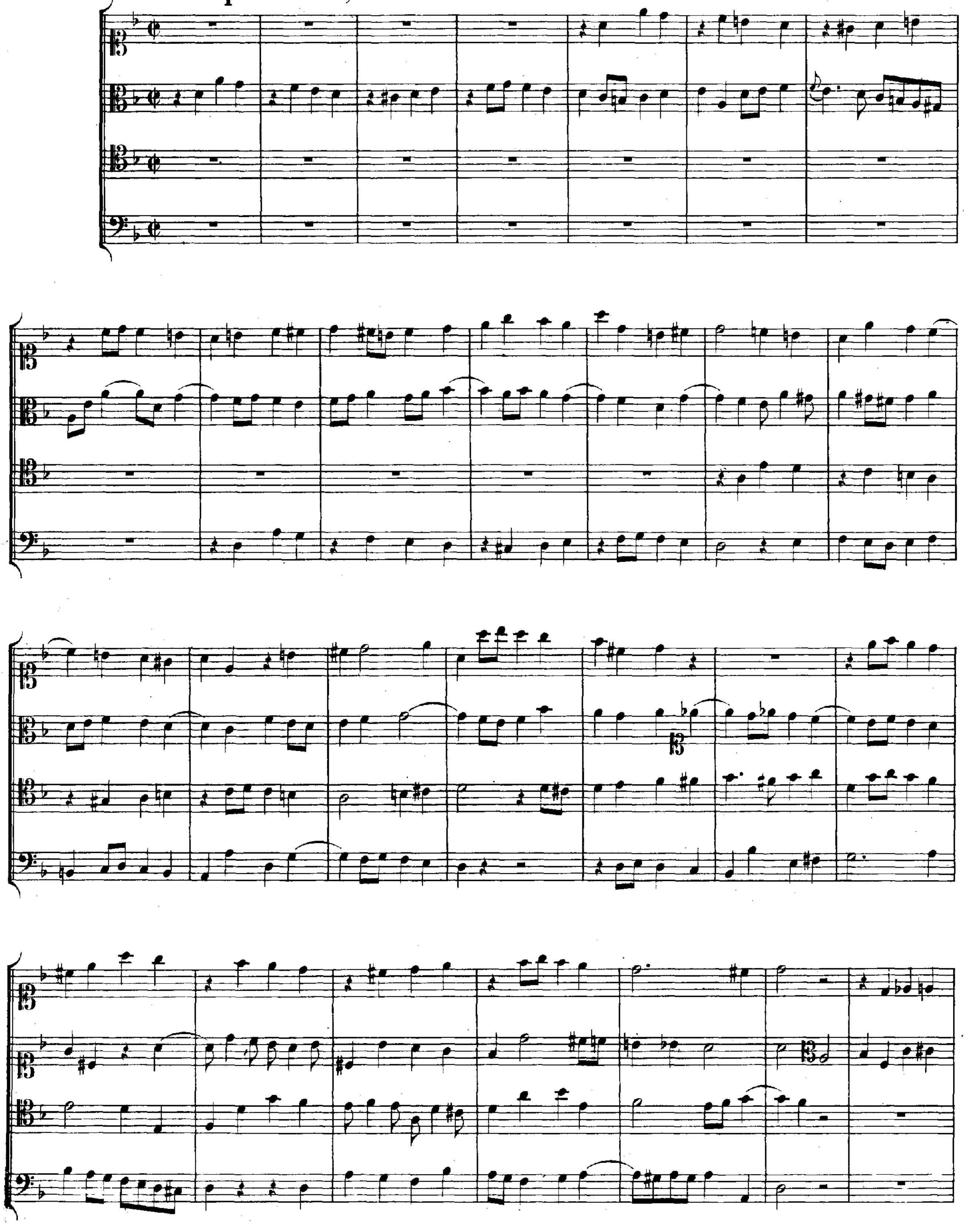




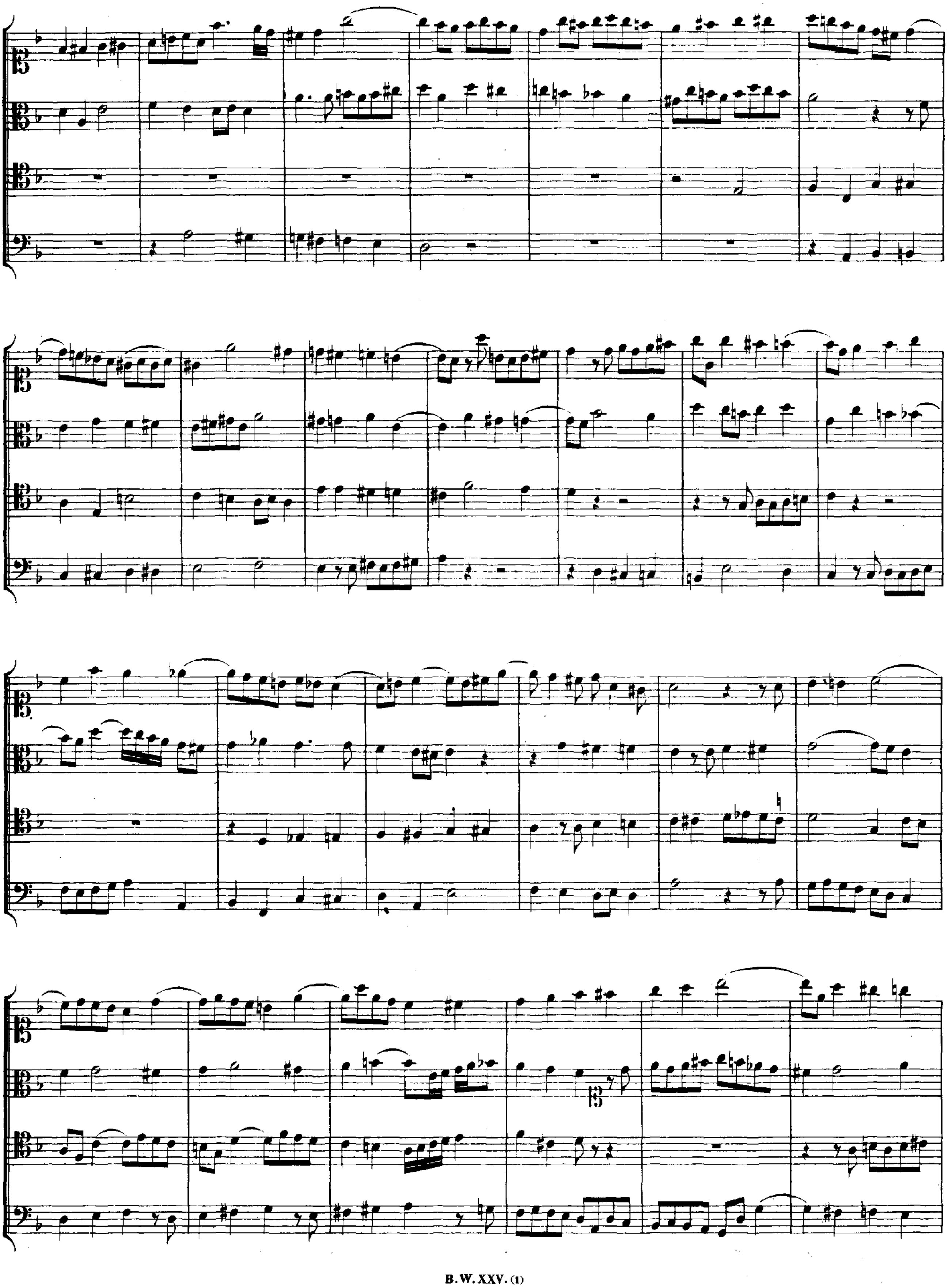


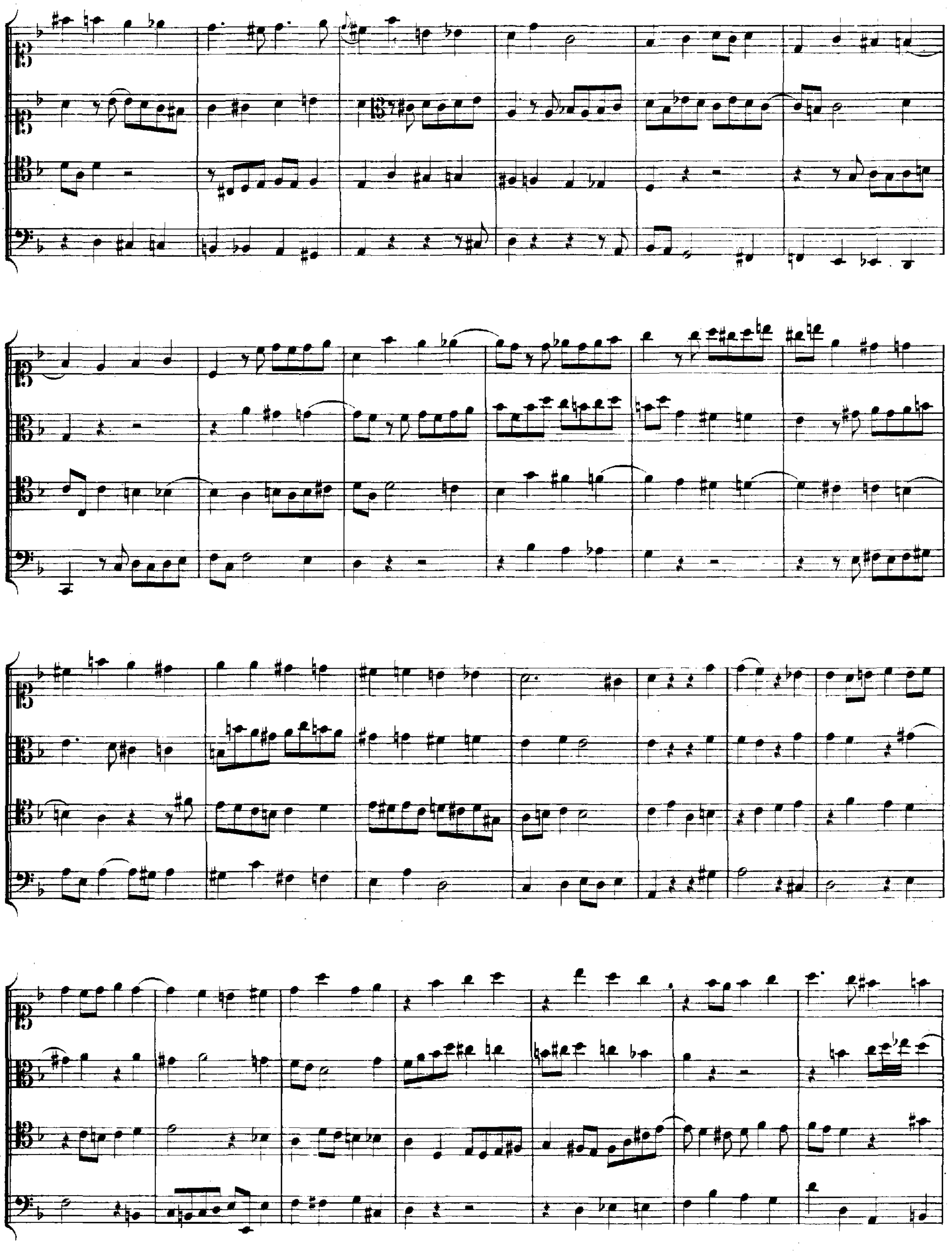


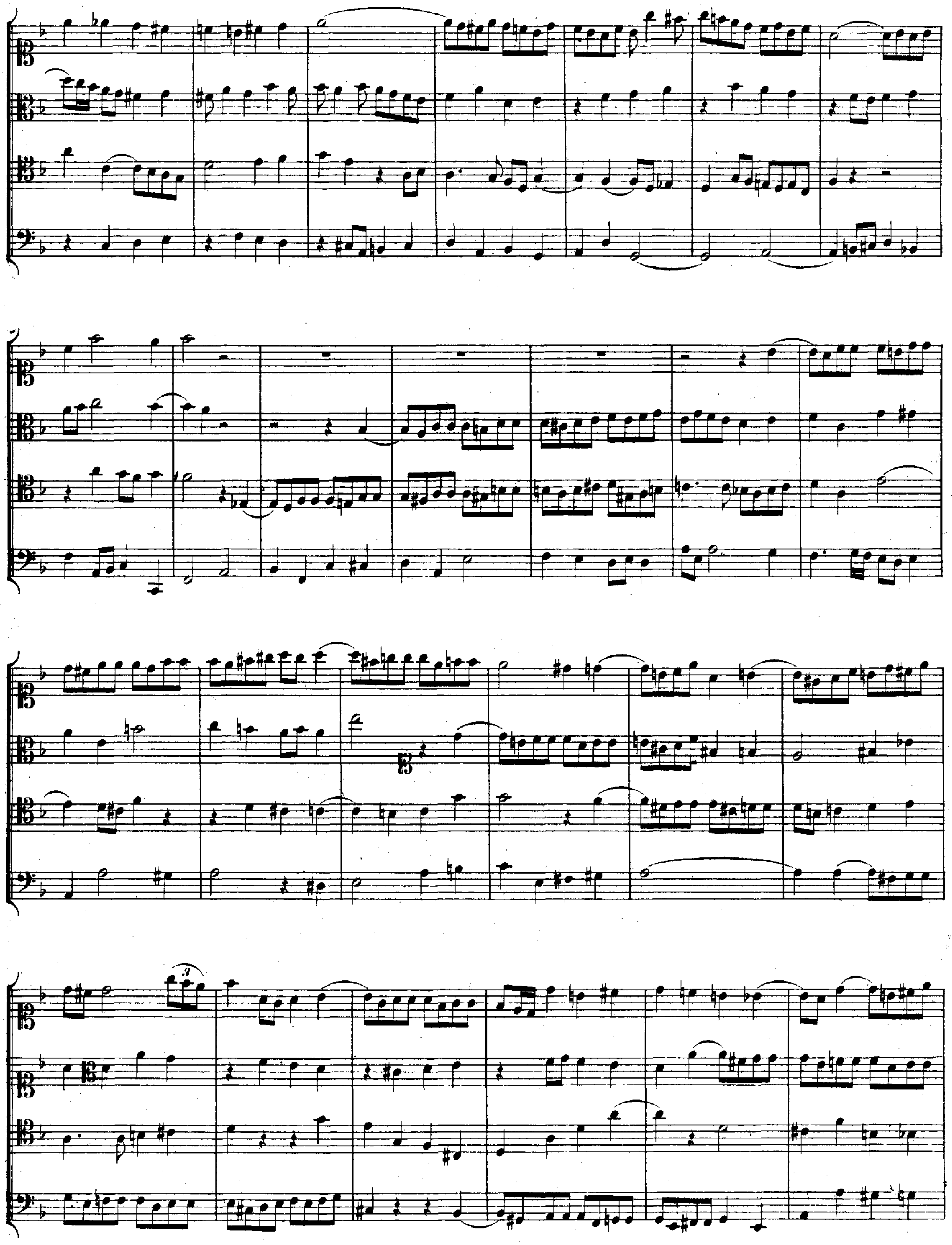
Contrapunctus 11, a 4.*)

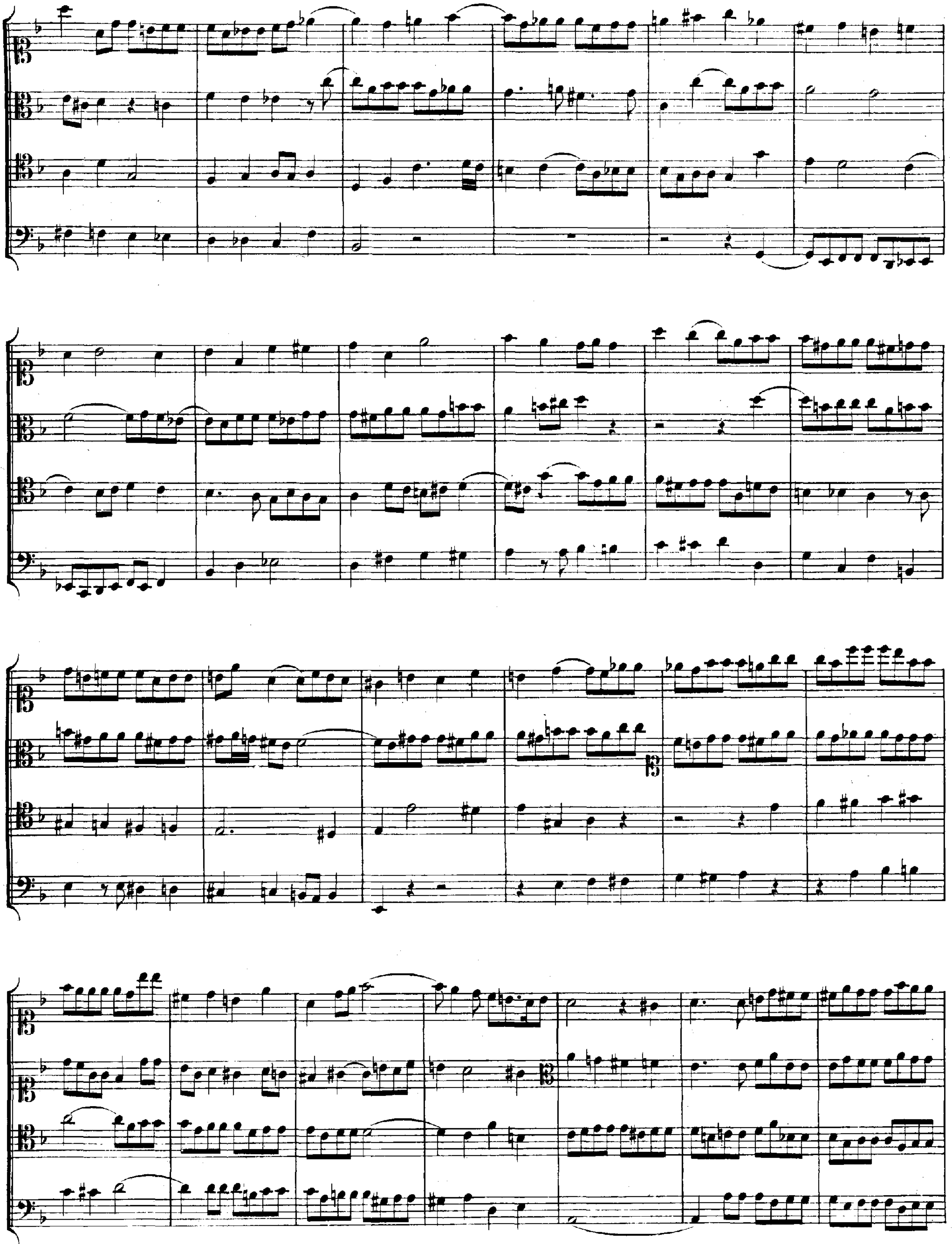


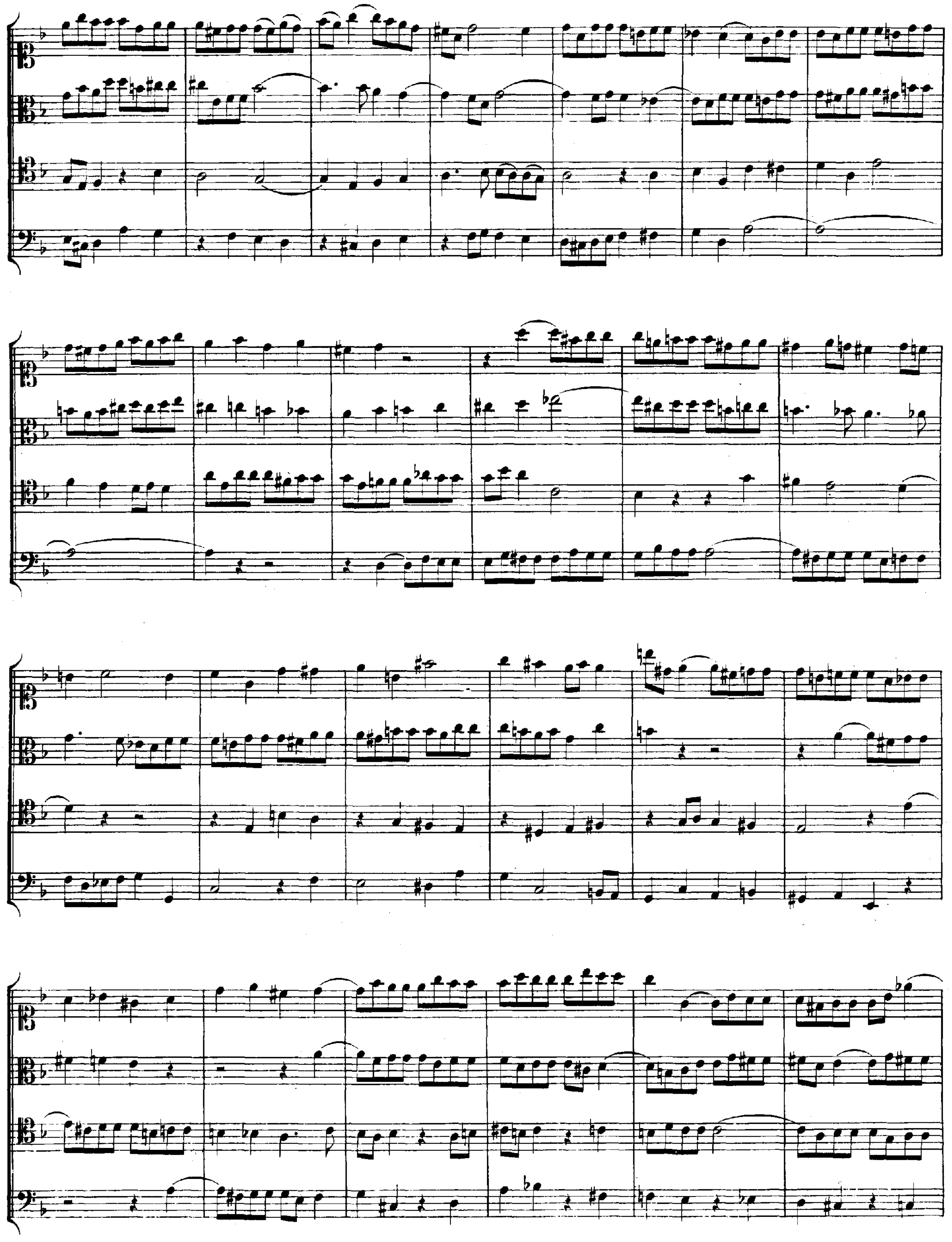
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 10.

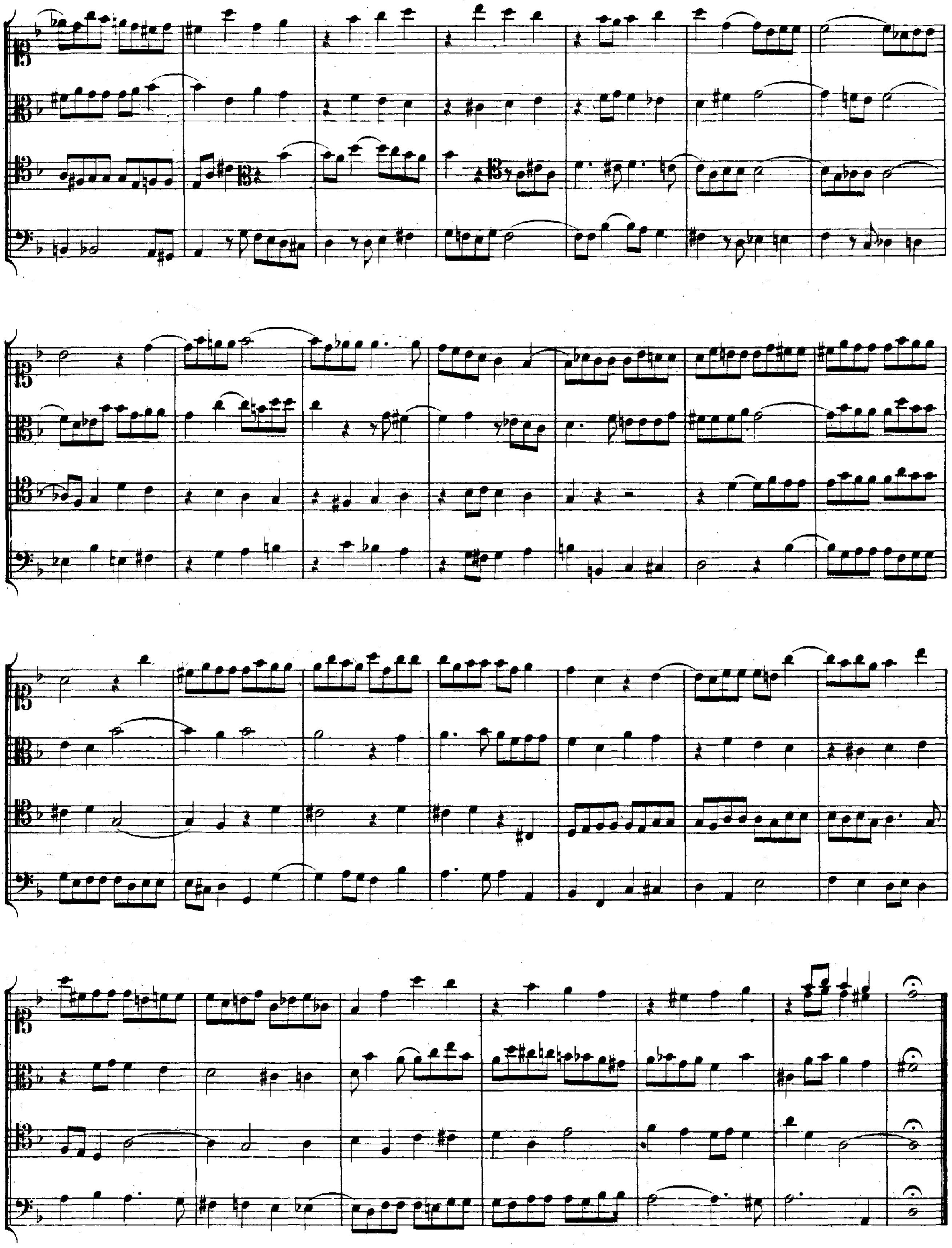




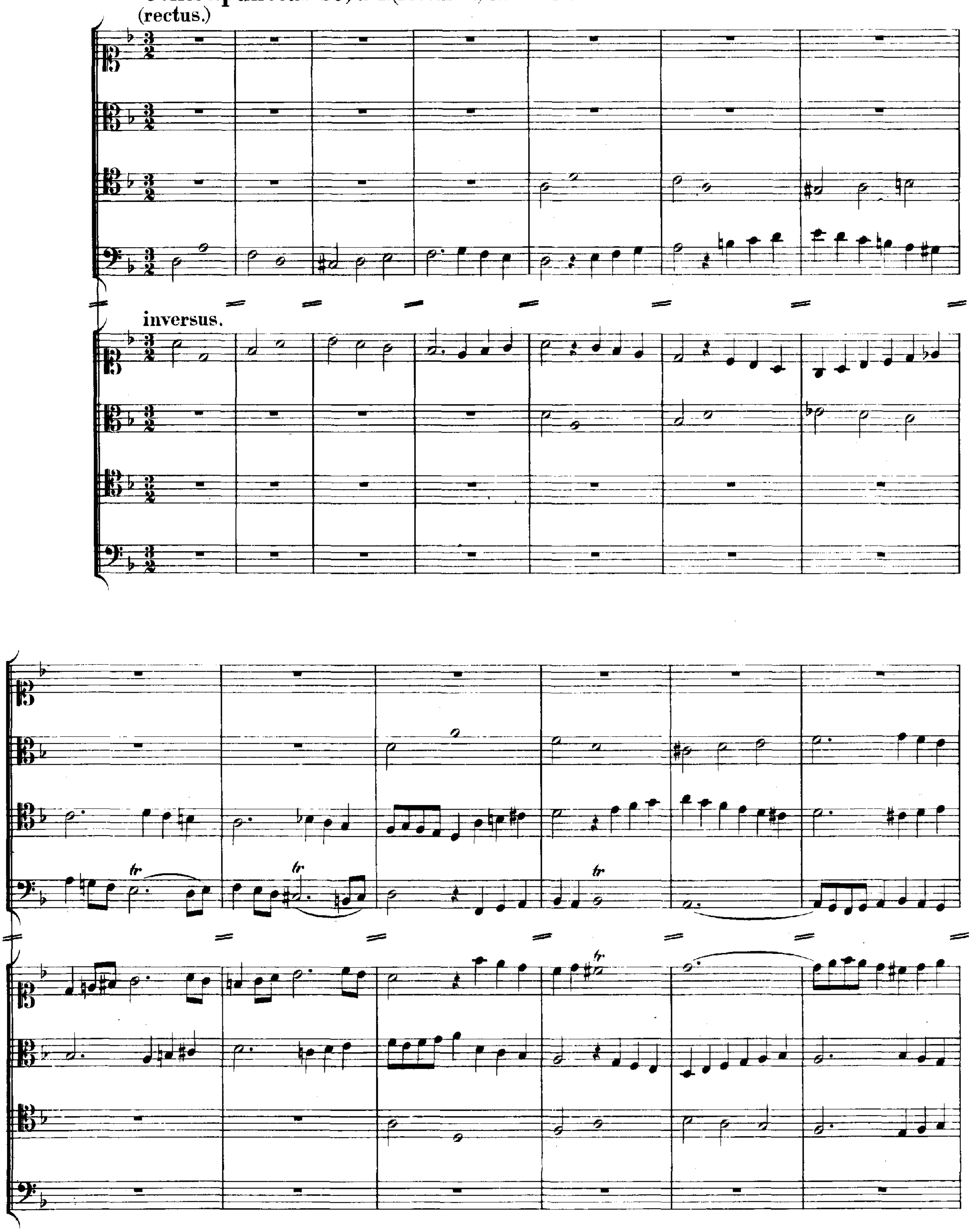




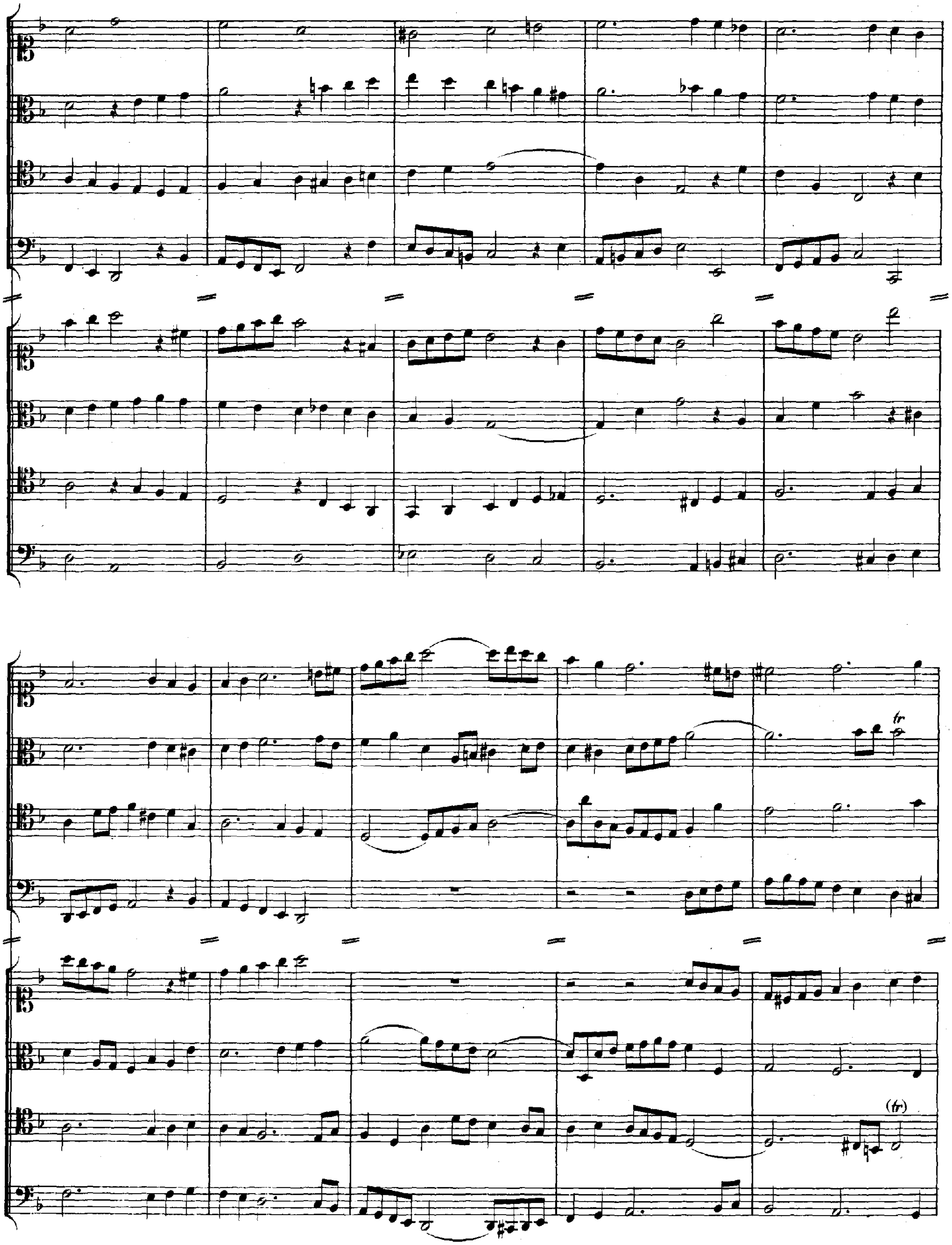


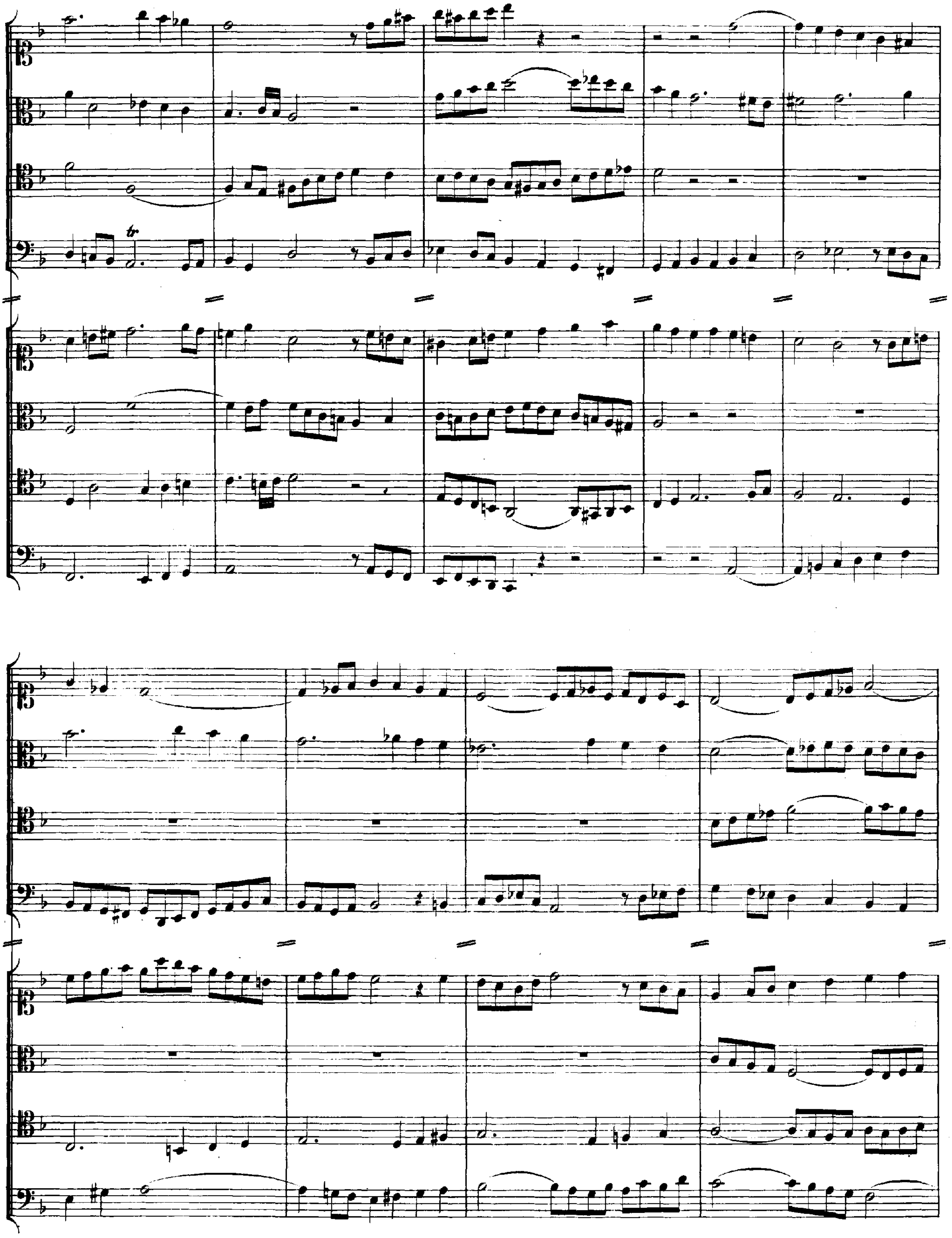


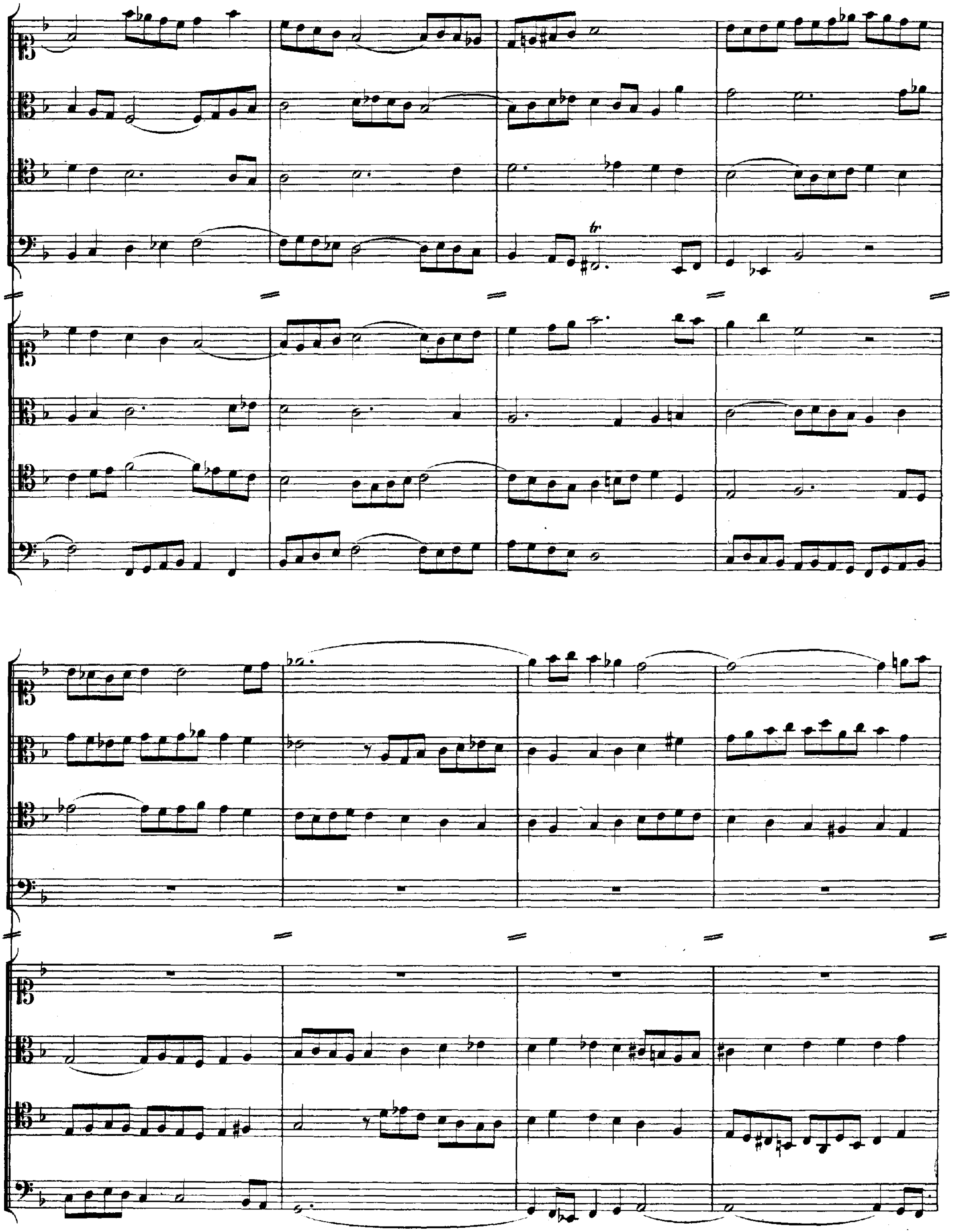
Contrapunctus 12, a 4. (rectus et) inversus.*)

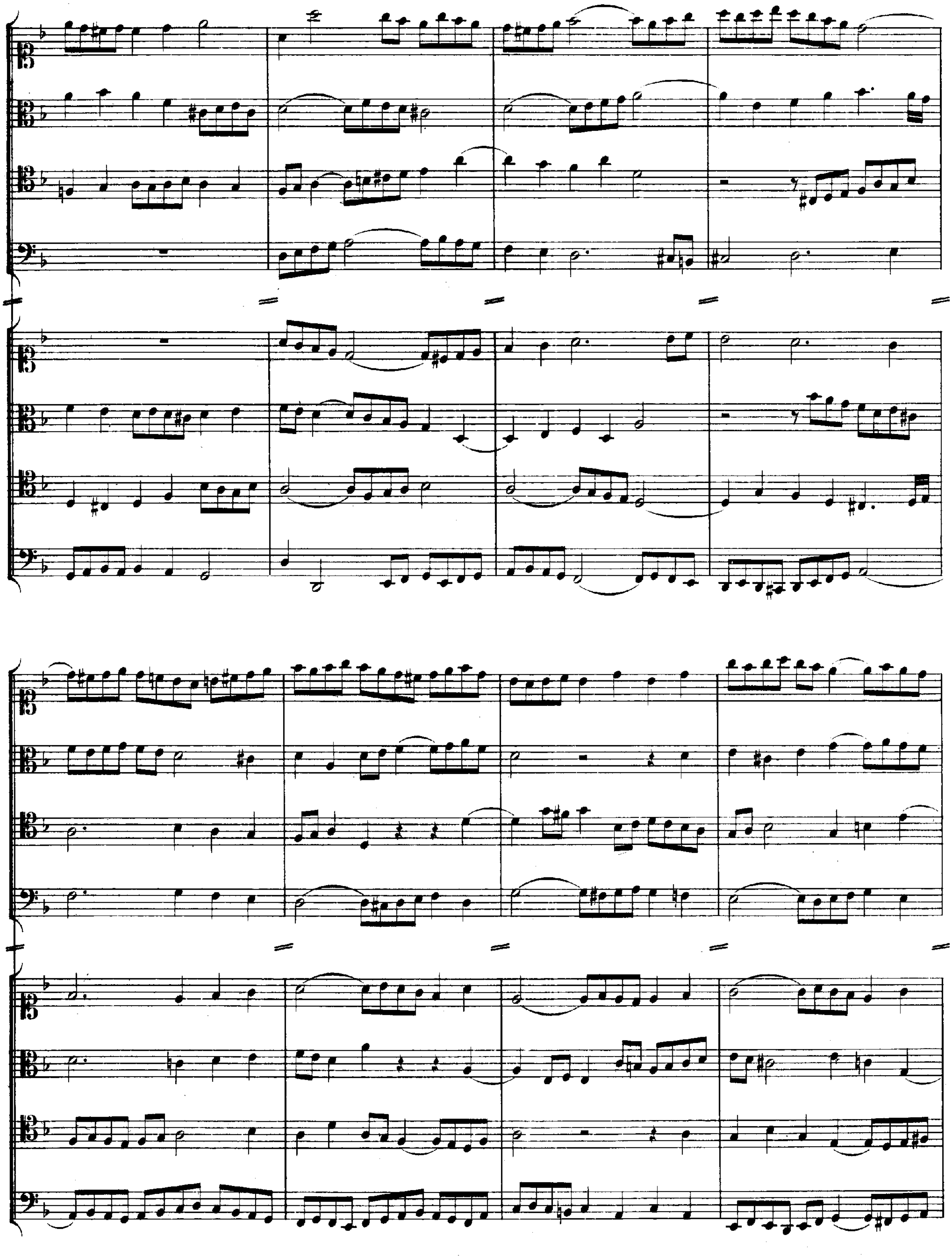


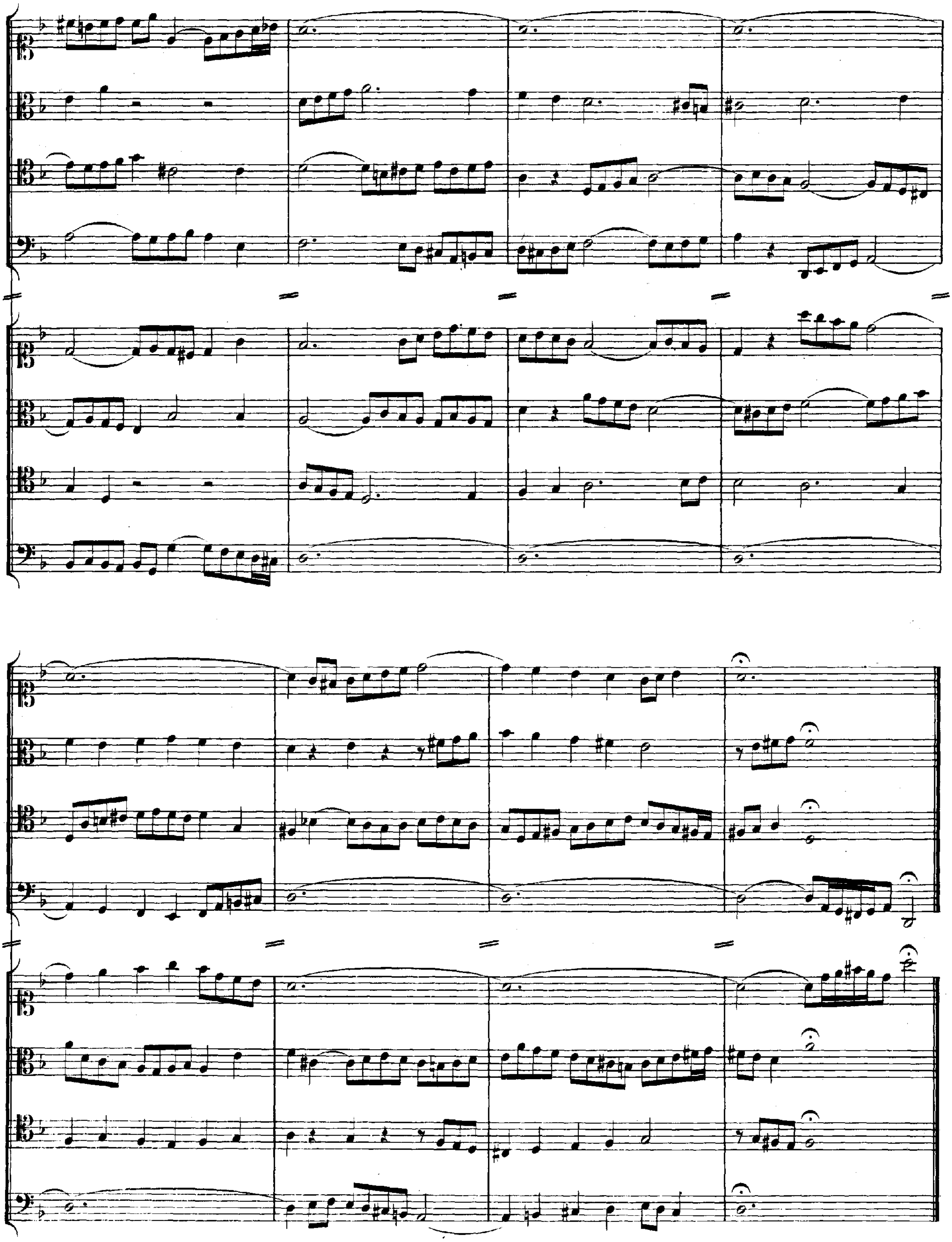
*) Nach dem Berliner Autographe Nr. 11.


tr
(tr)

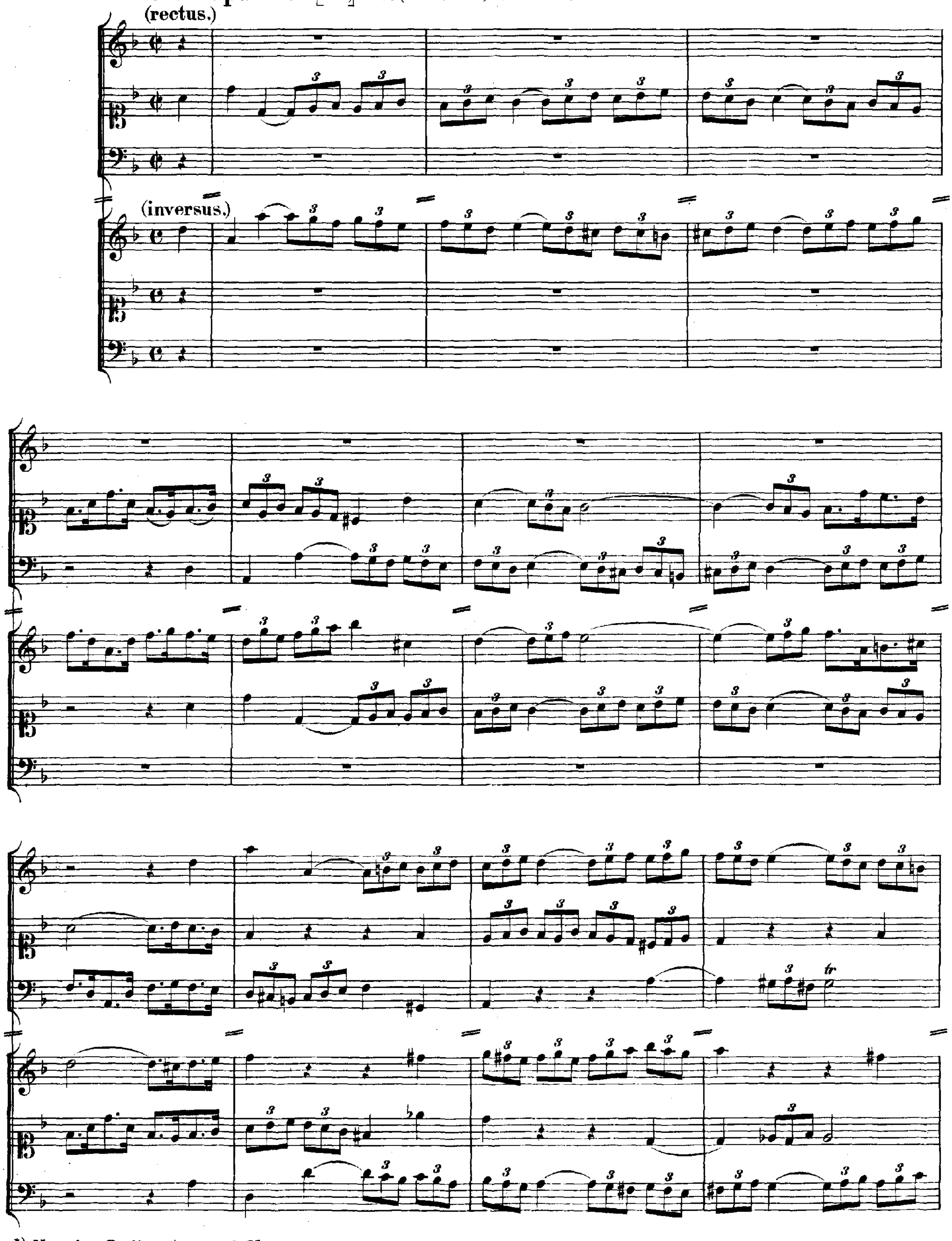

tr



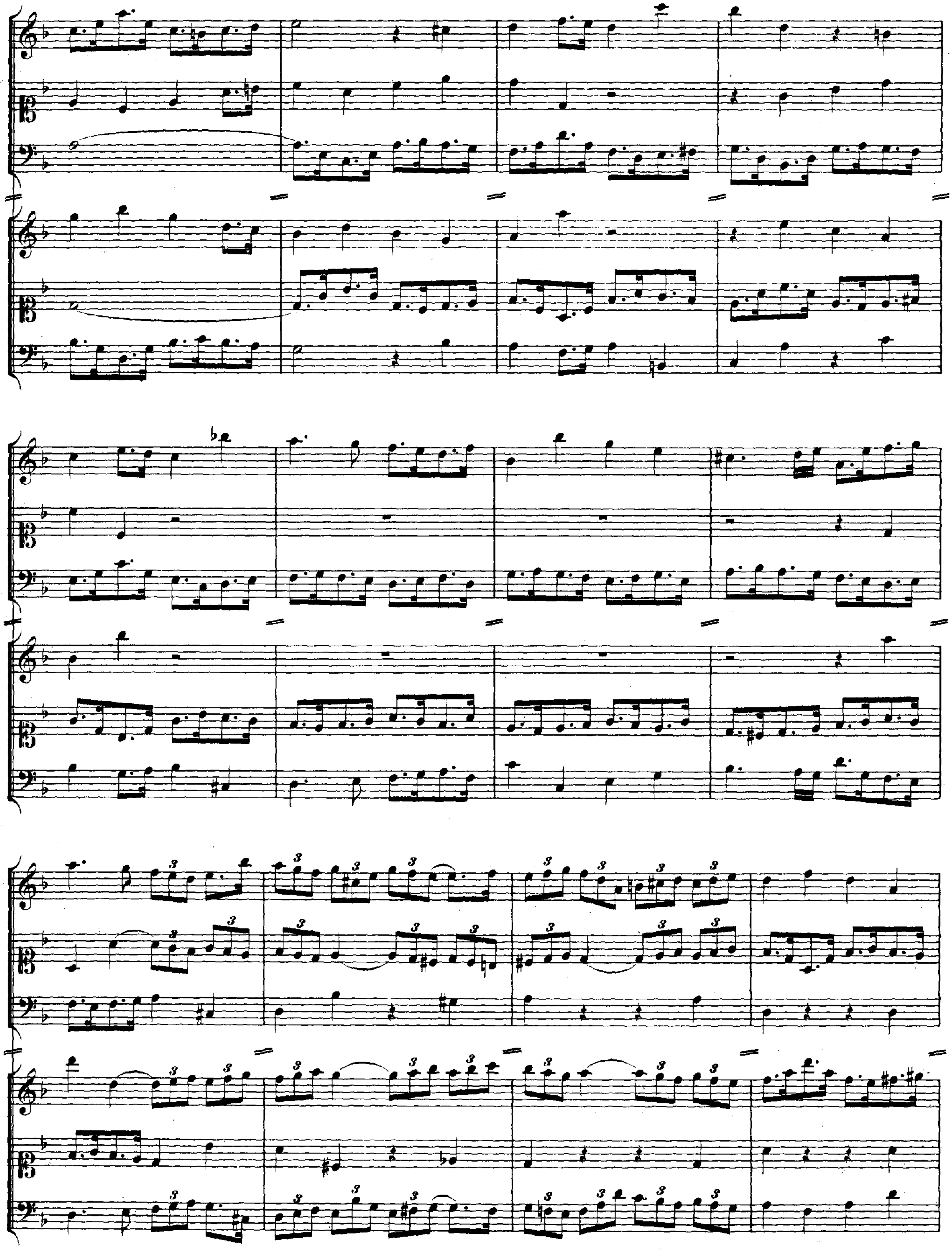


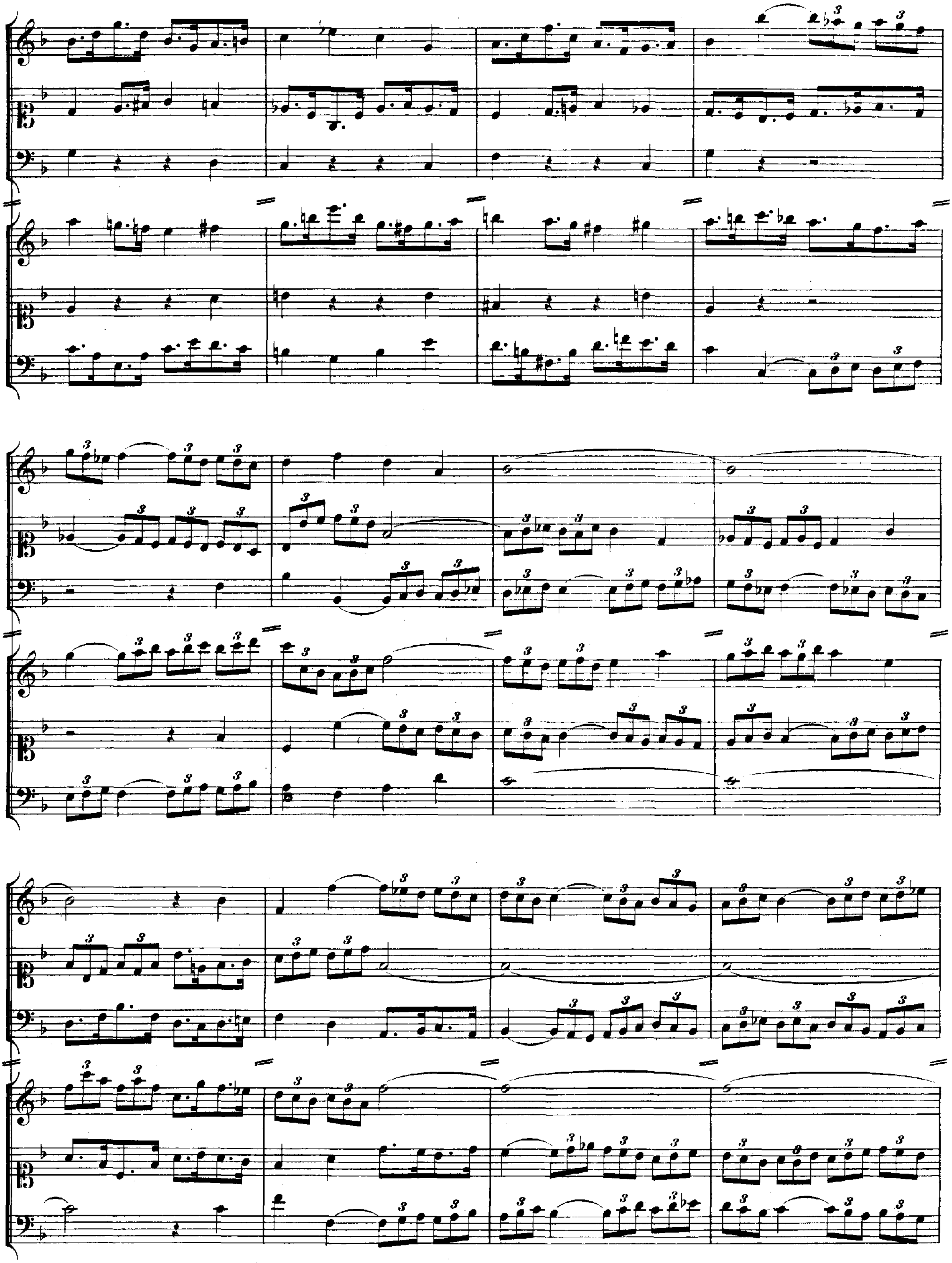


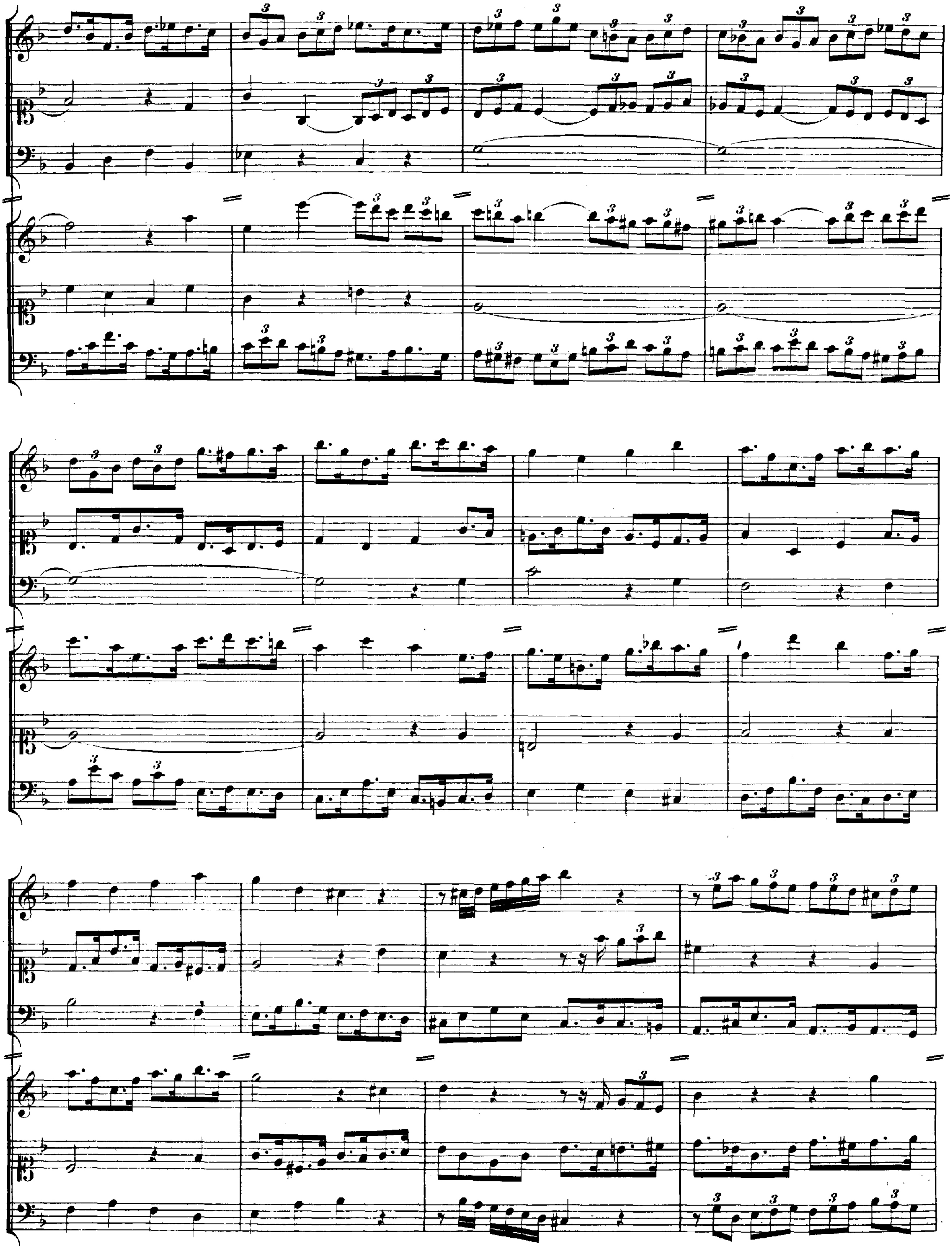
Contrapunctus [13,] a 3. (rectus et) inversus.*)

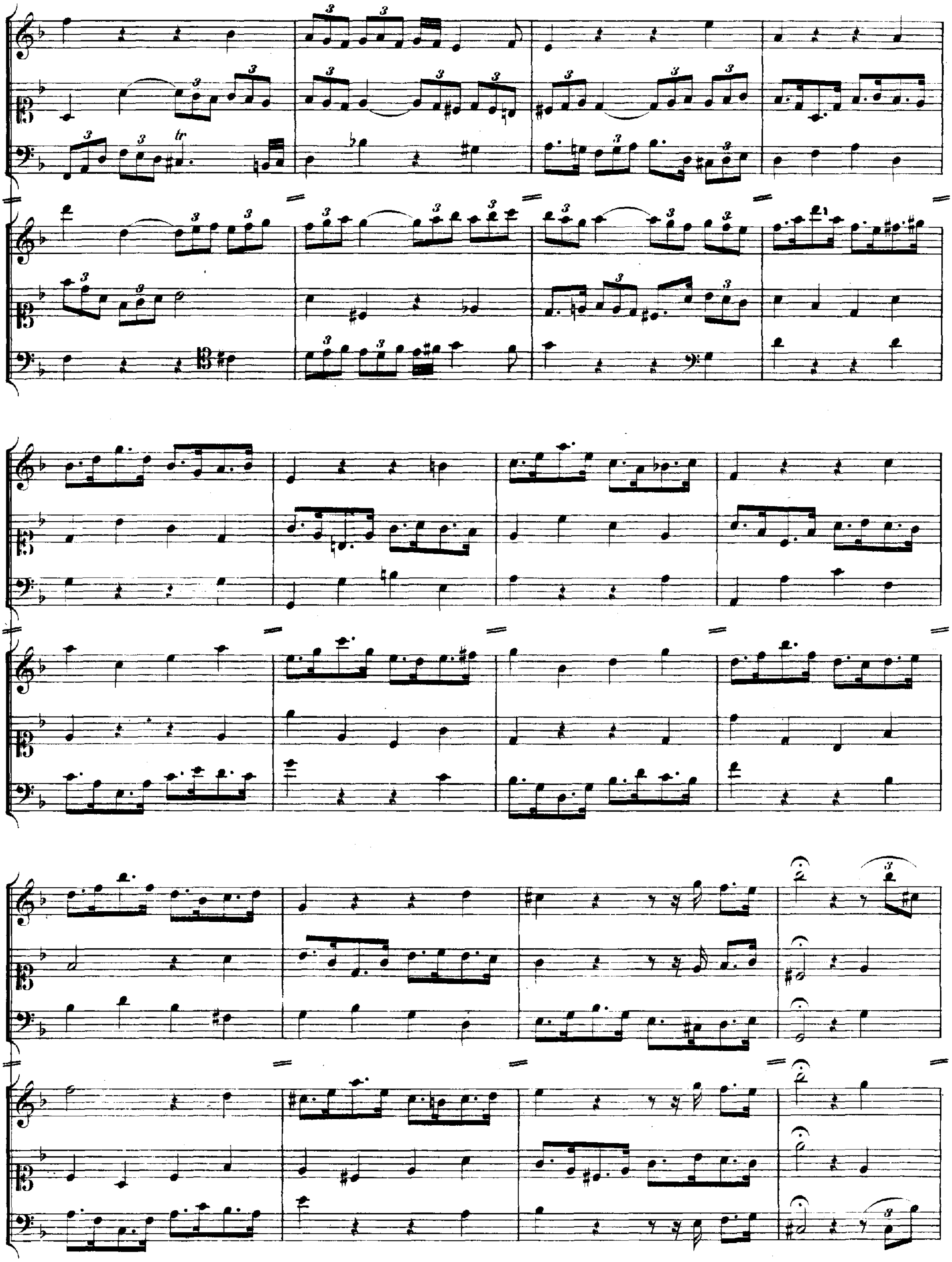


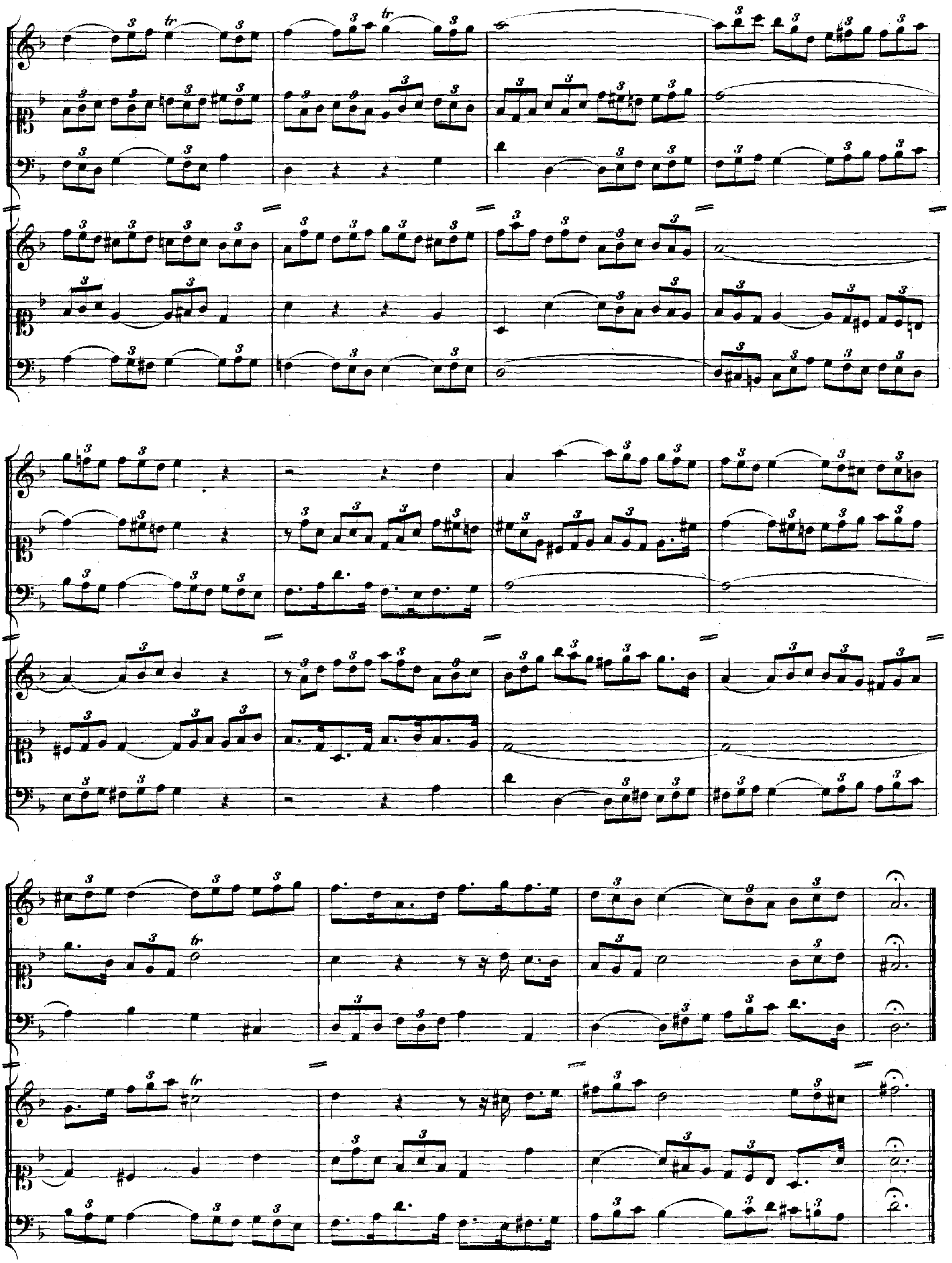
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 12.



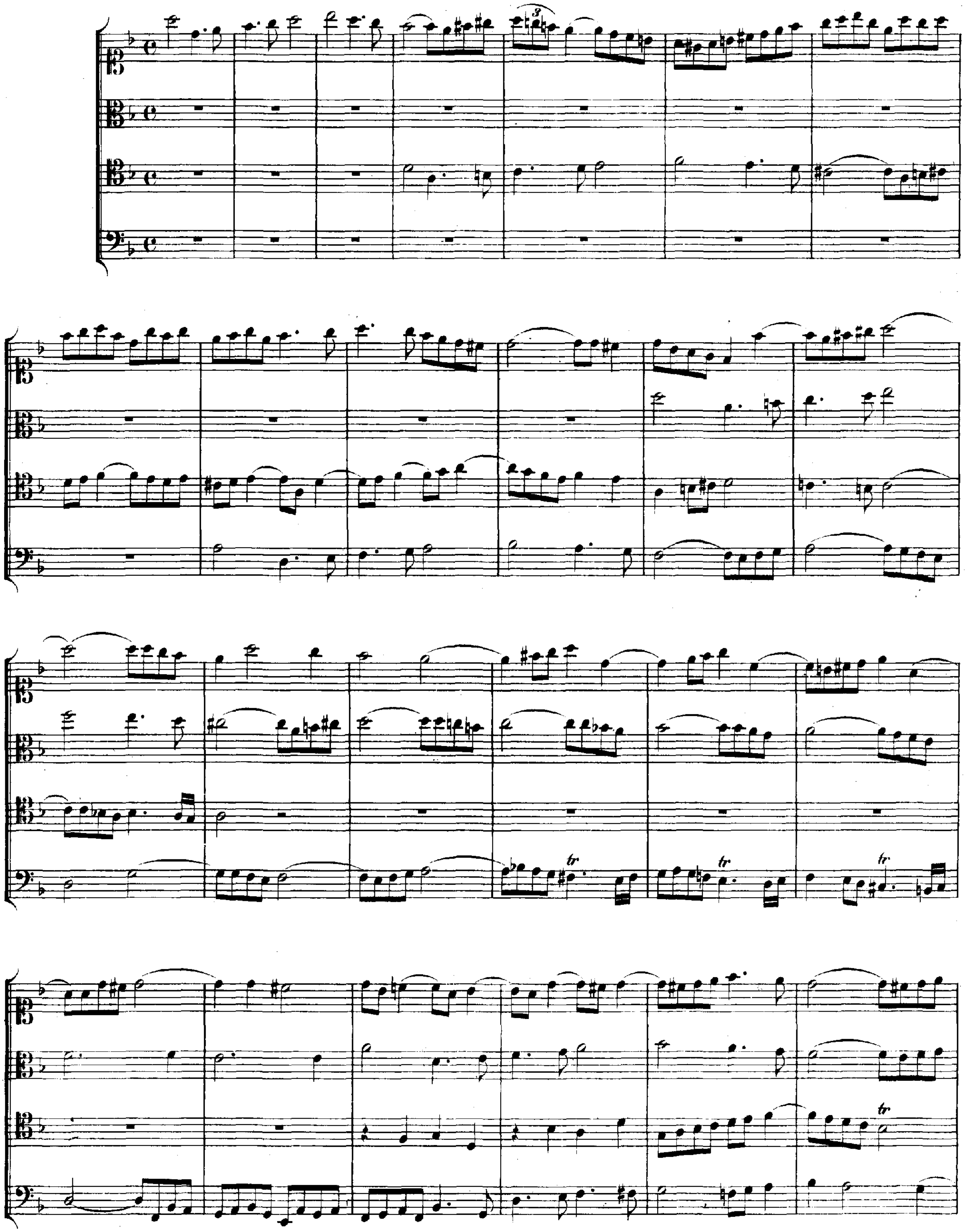

3



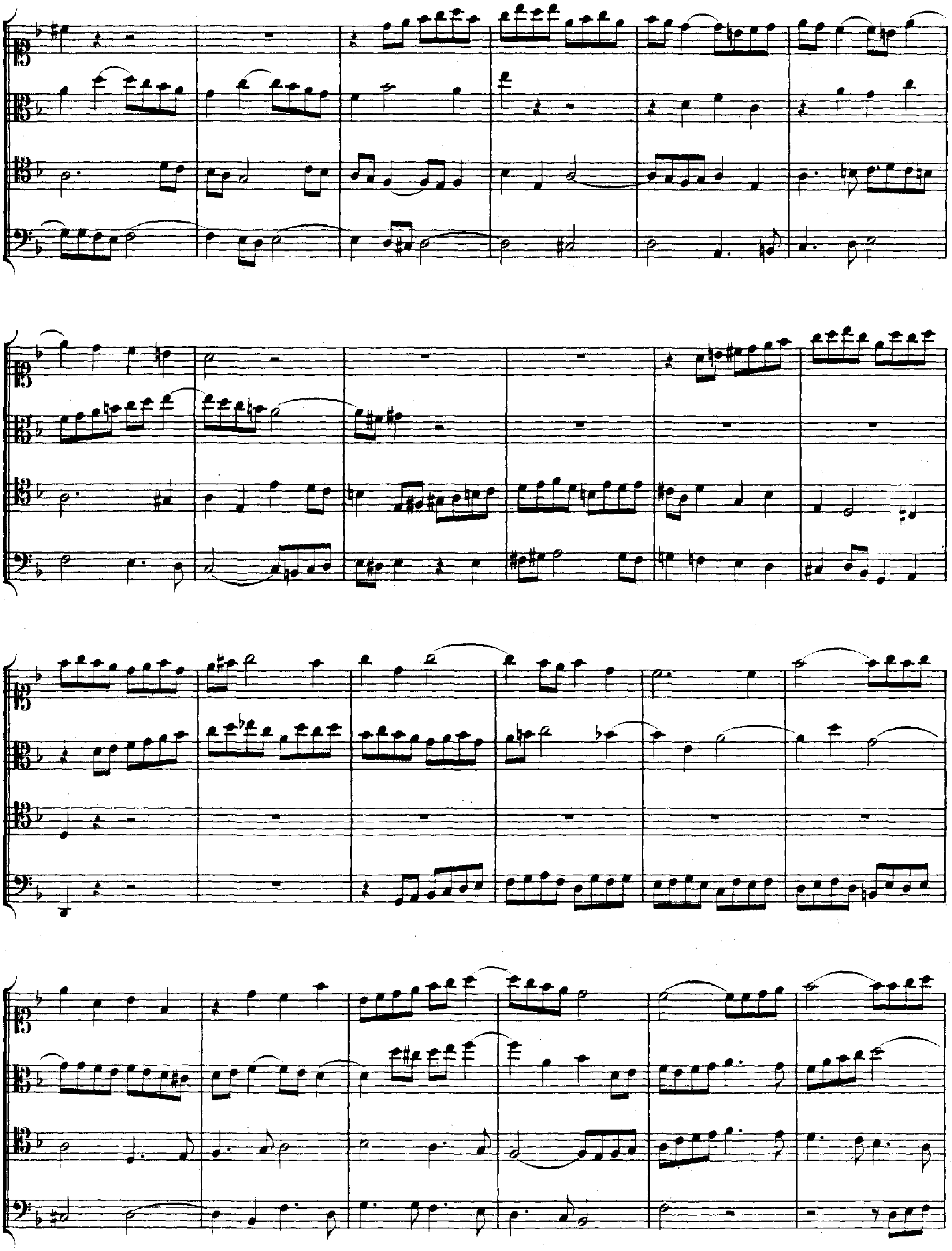


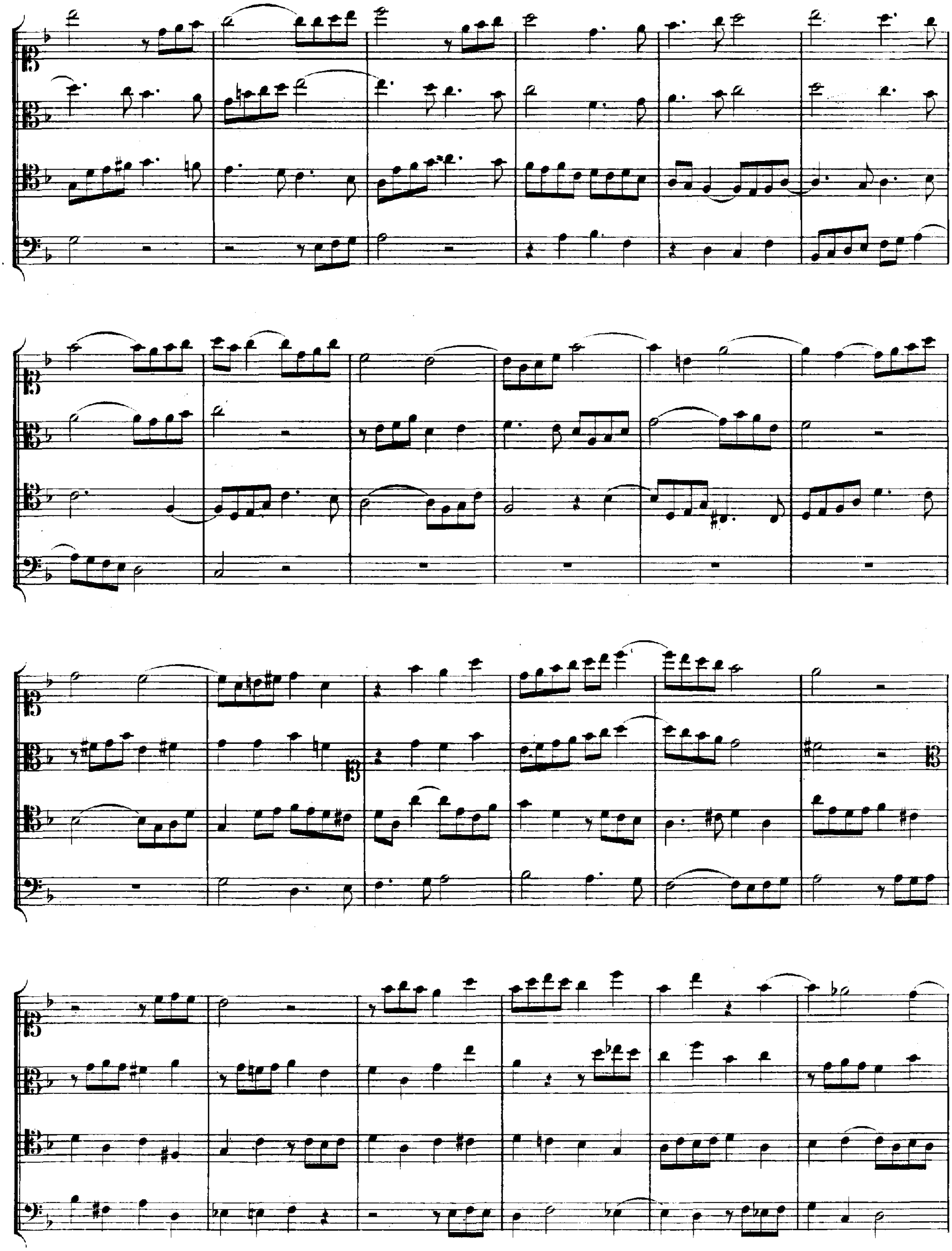


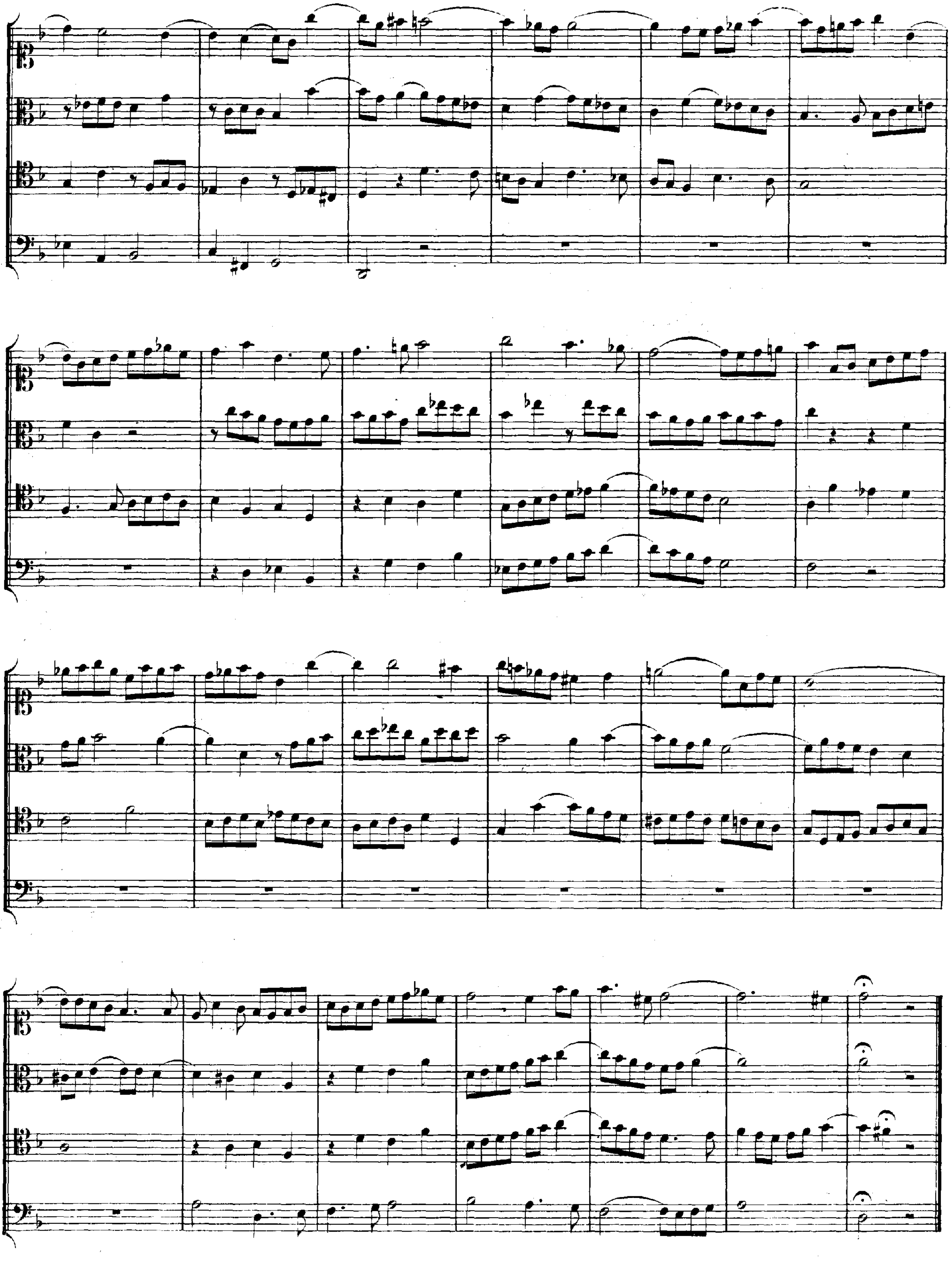
Contrap[unctus 14], a 4.*)



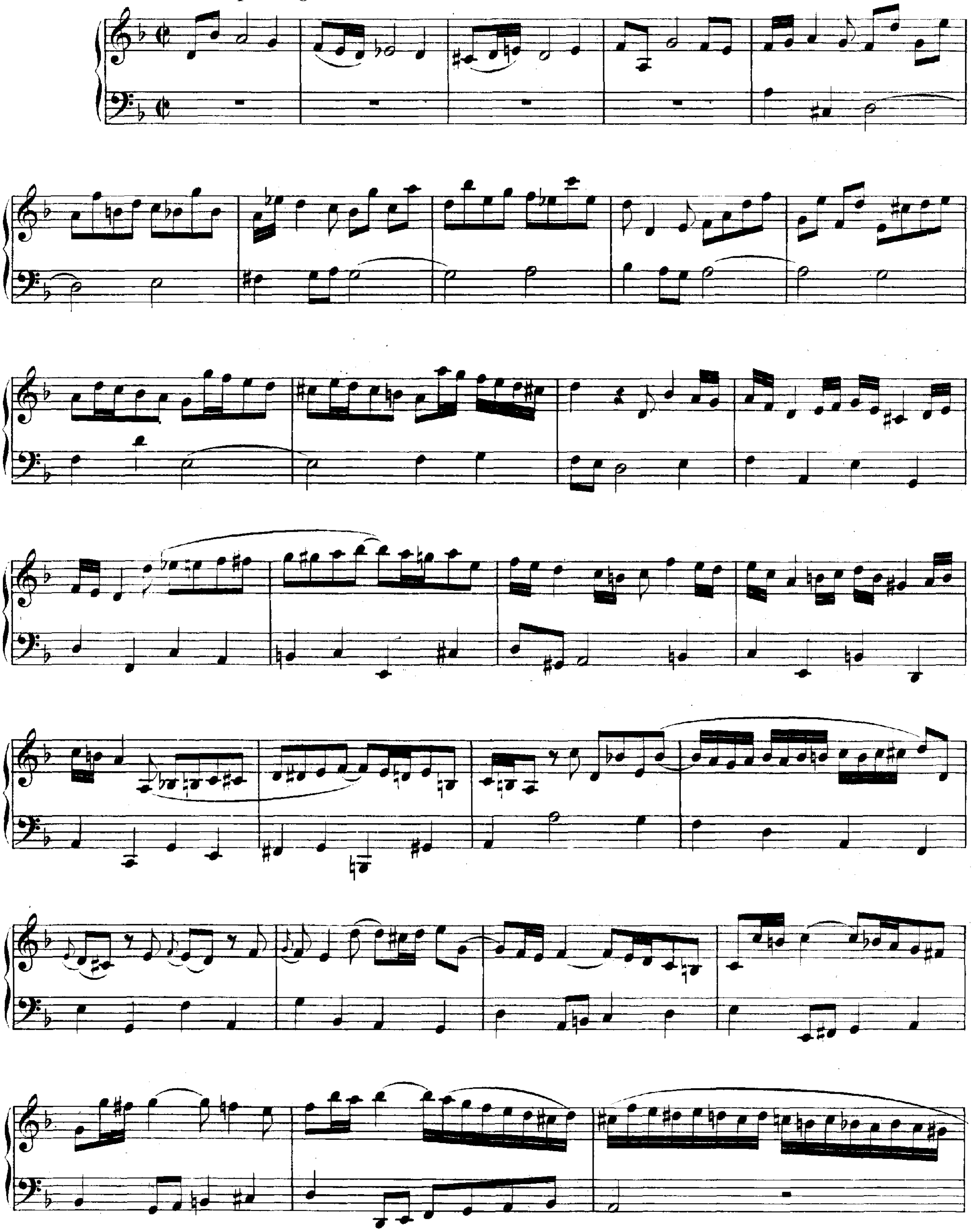
*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 6. (Variante zu Contrapunctus 10, Seite 43.)



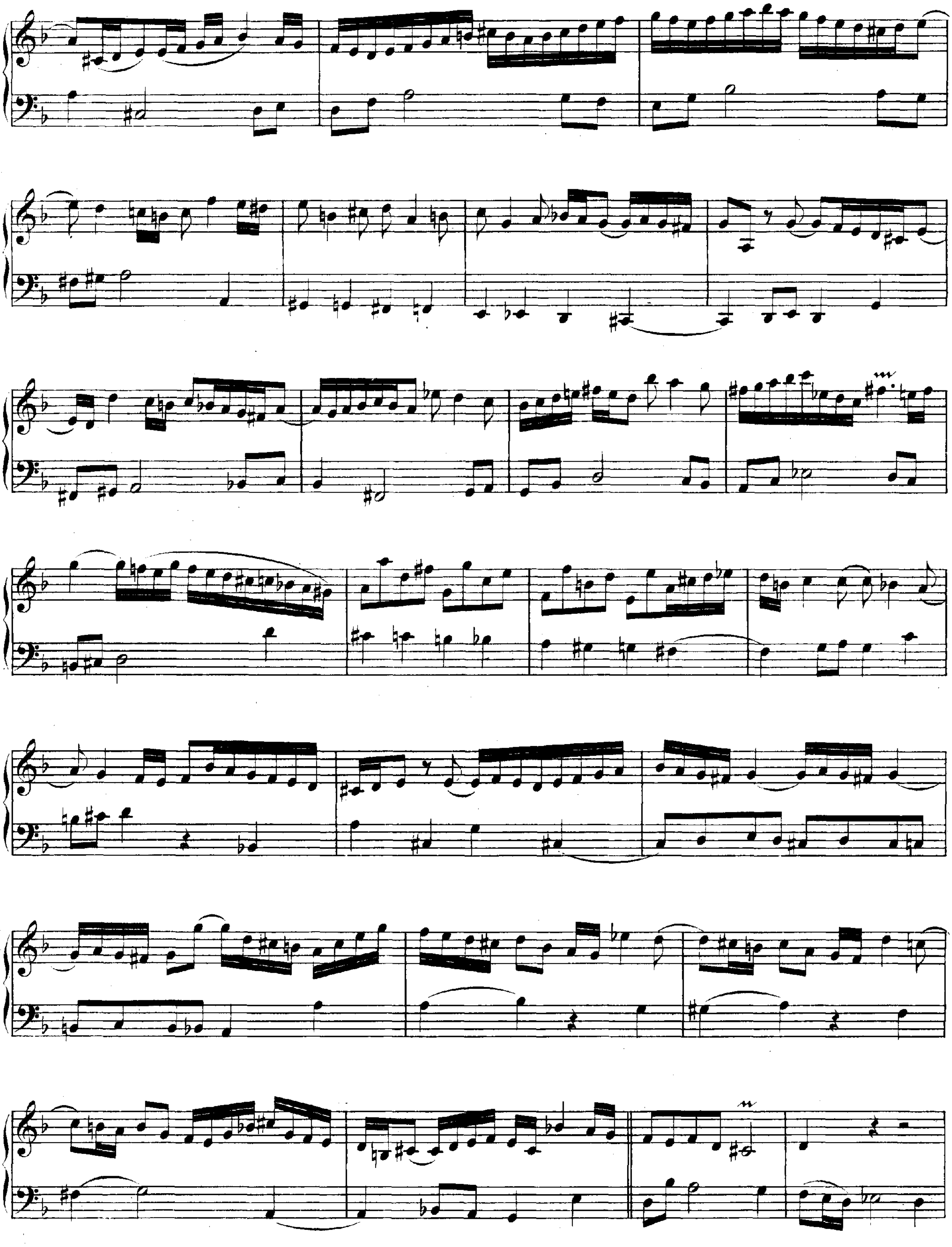


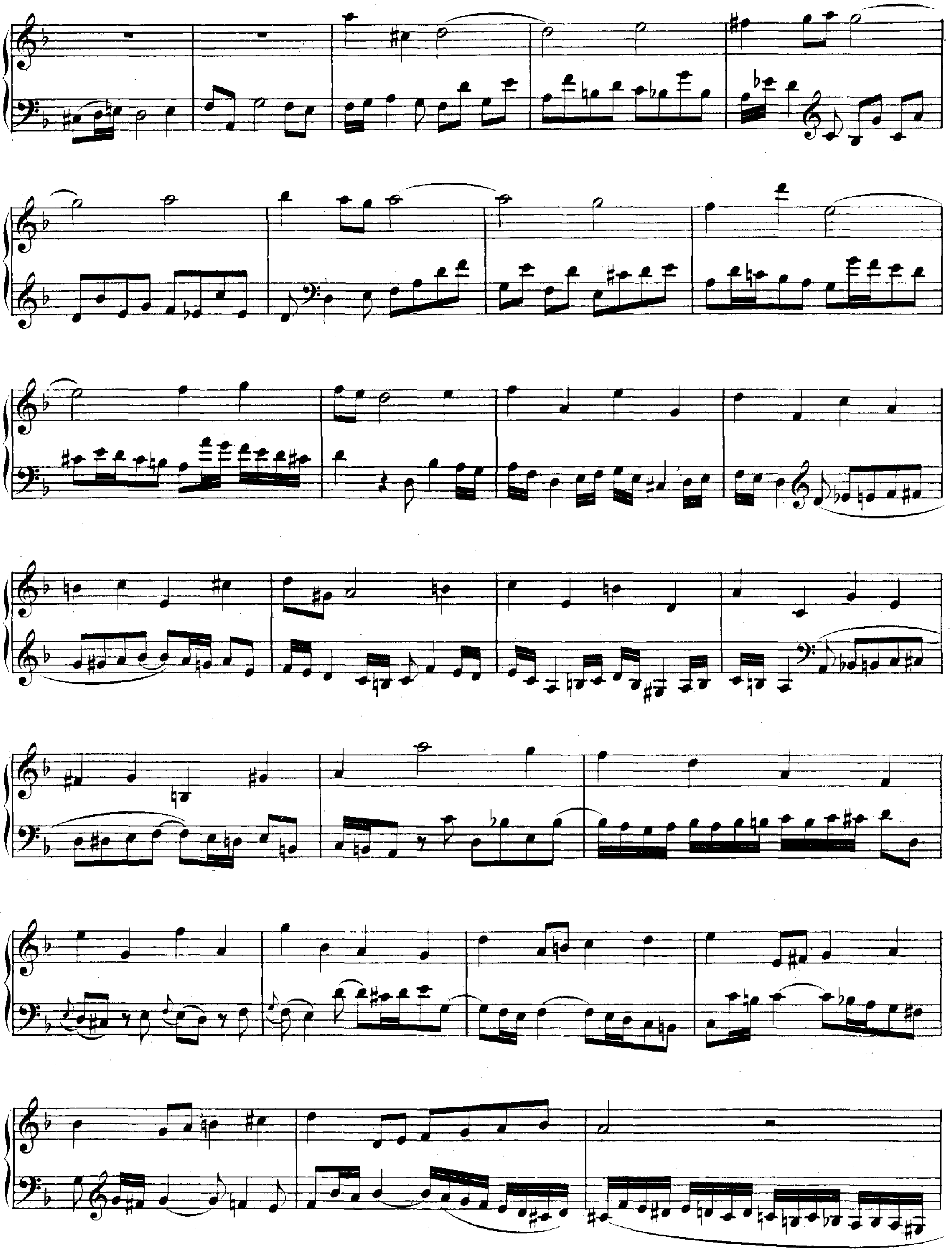


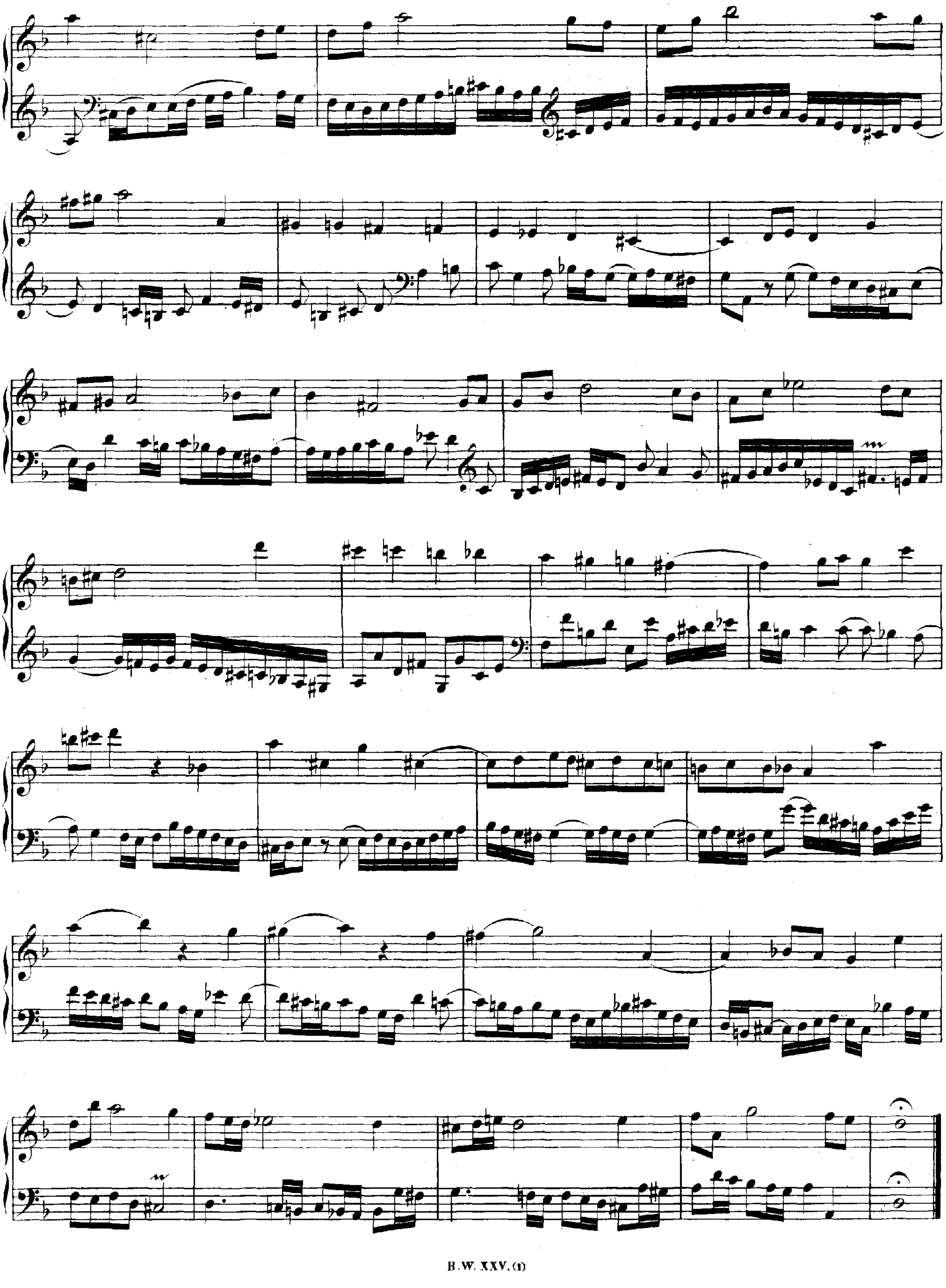
Canon per Augmentationem in Contrario Motu.*)



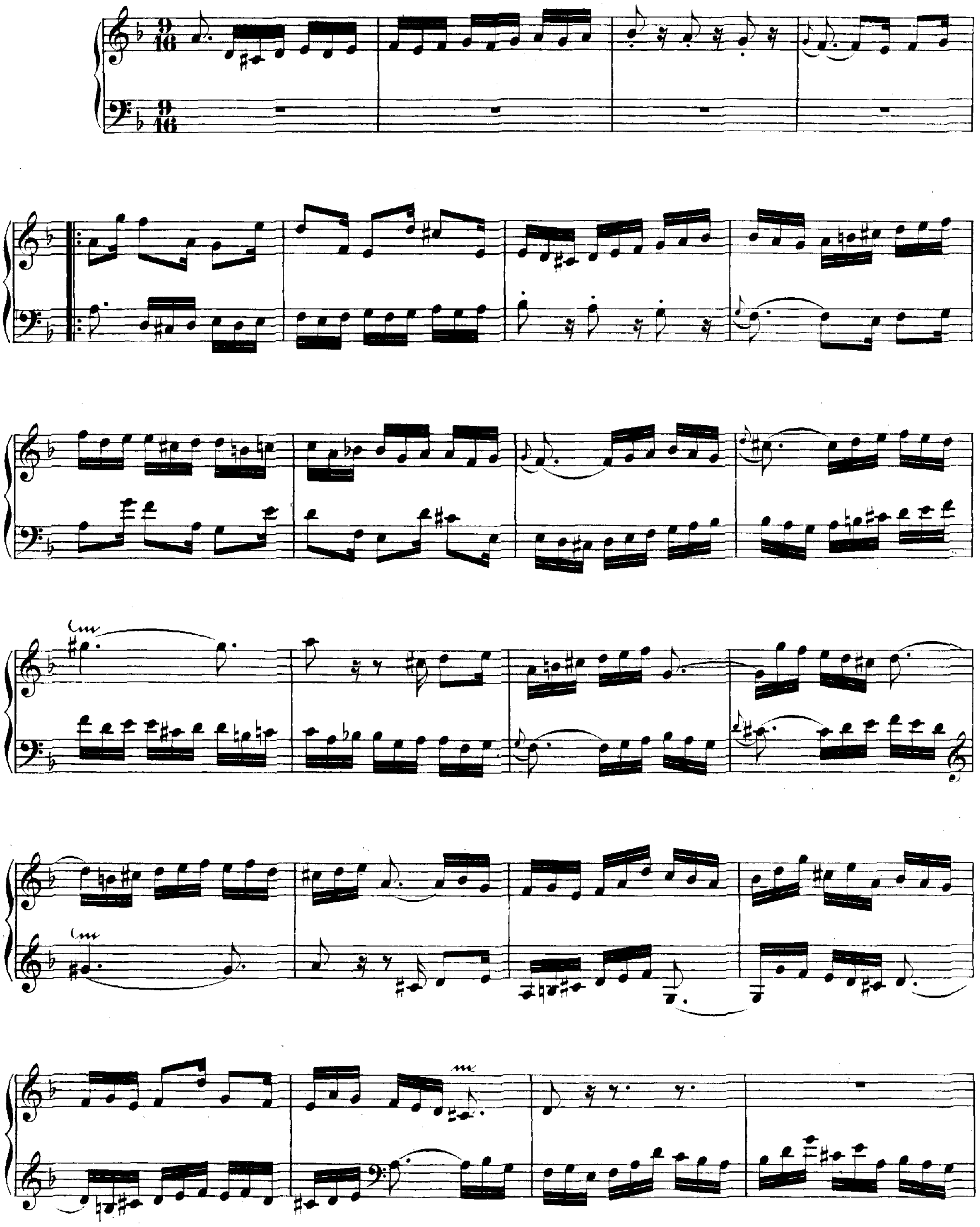
*) Im Berliner Autograph doppelt; als Schluss des Haupttheiles und als Beilage 1.



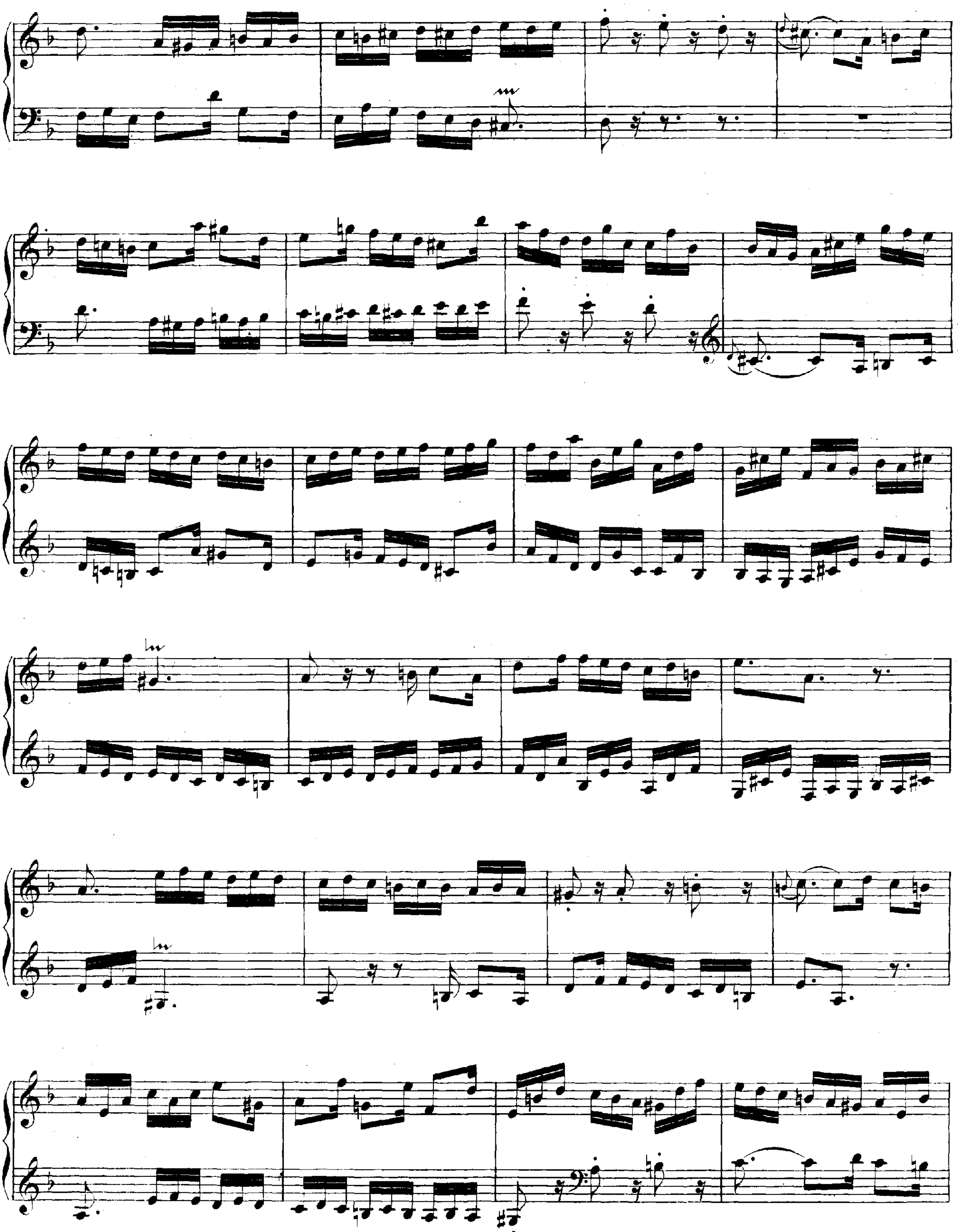


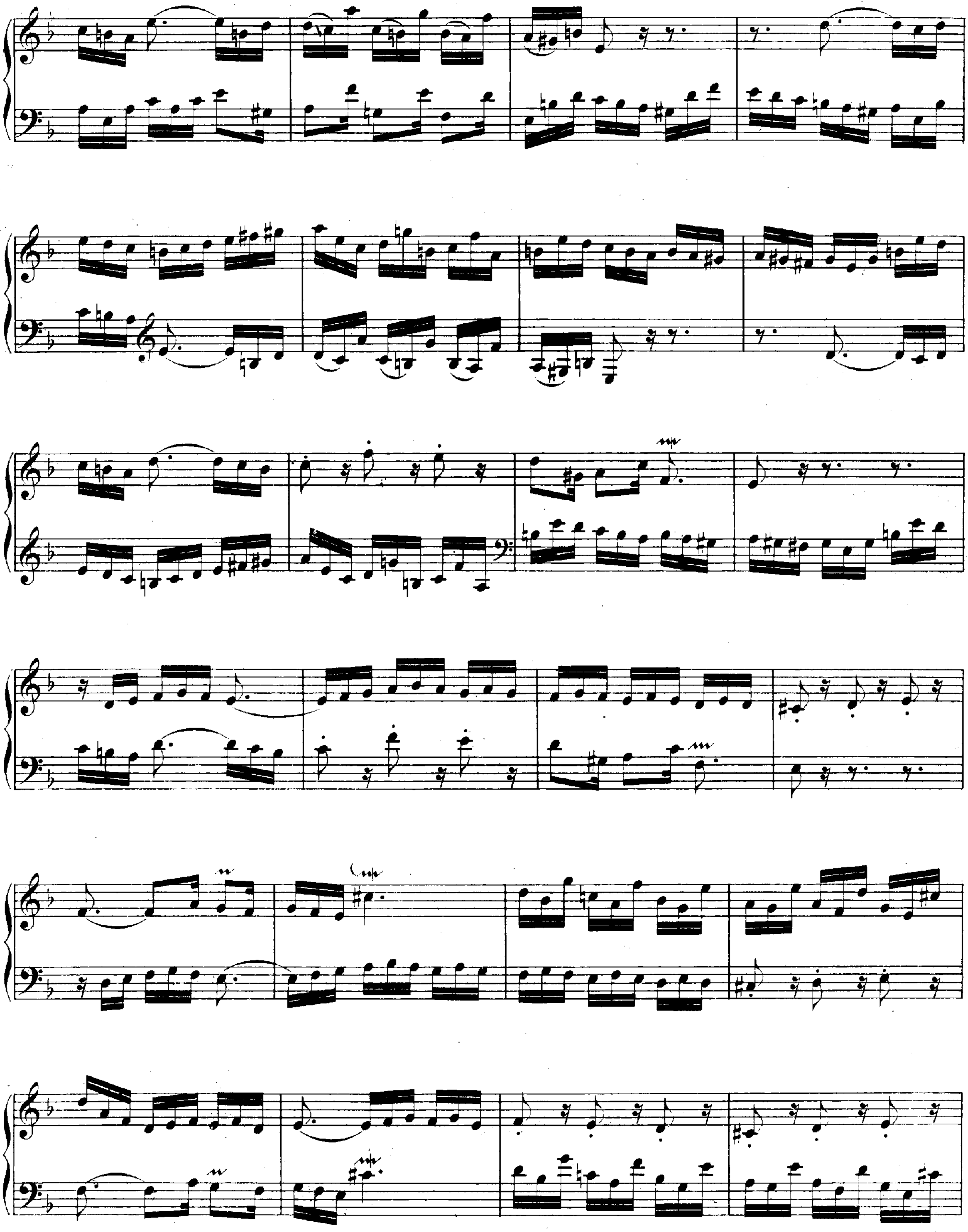


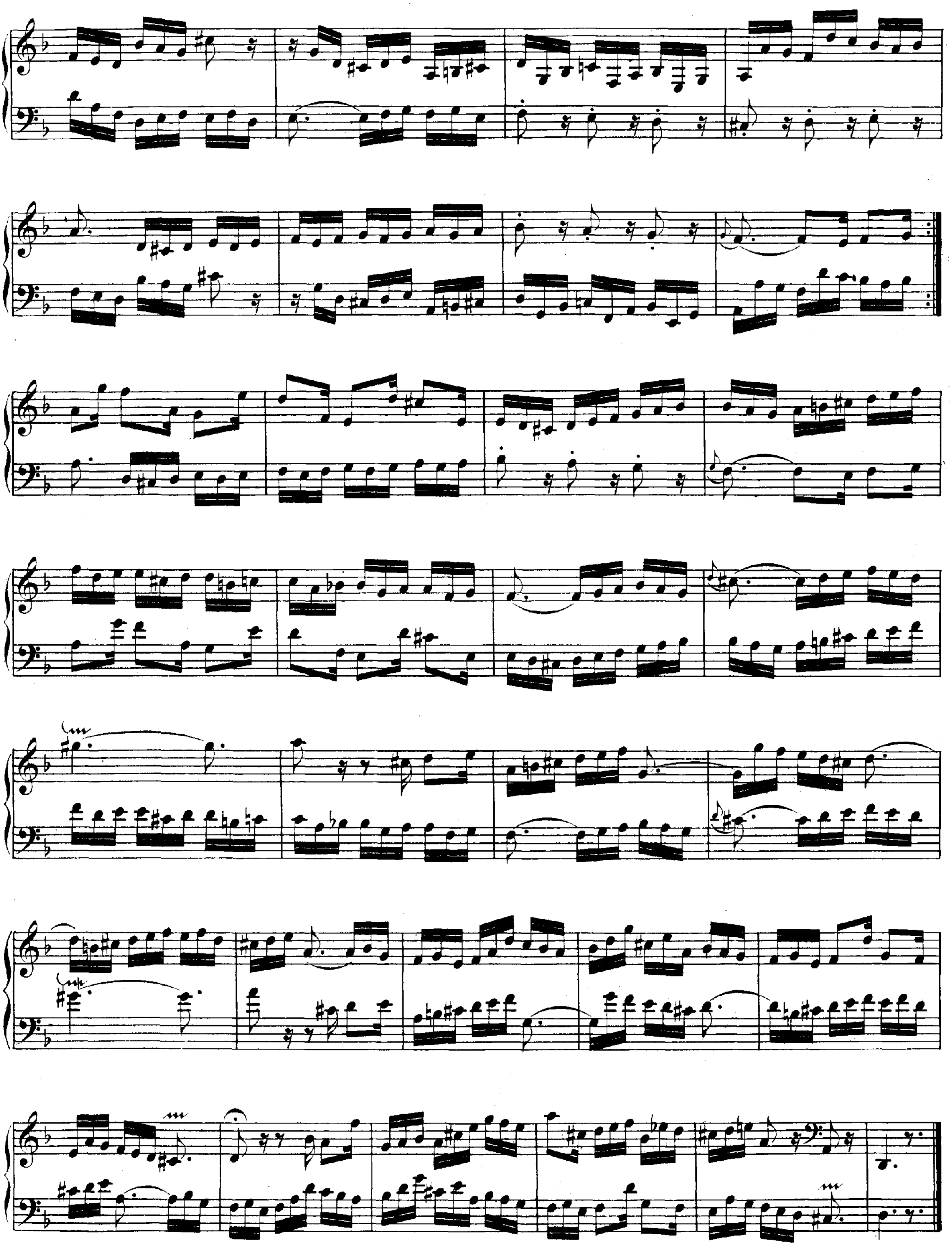
Canon alla Ottava.*)



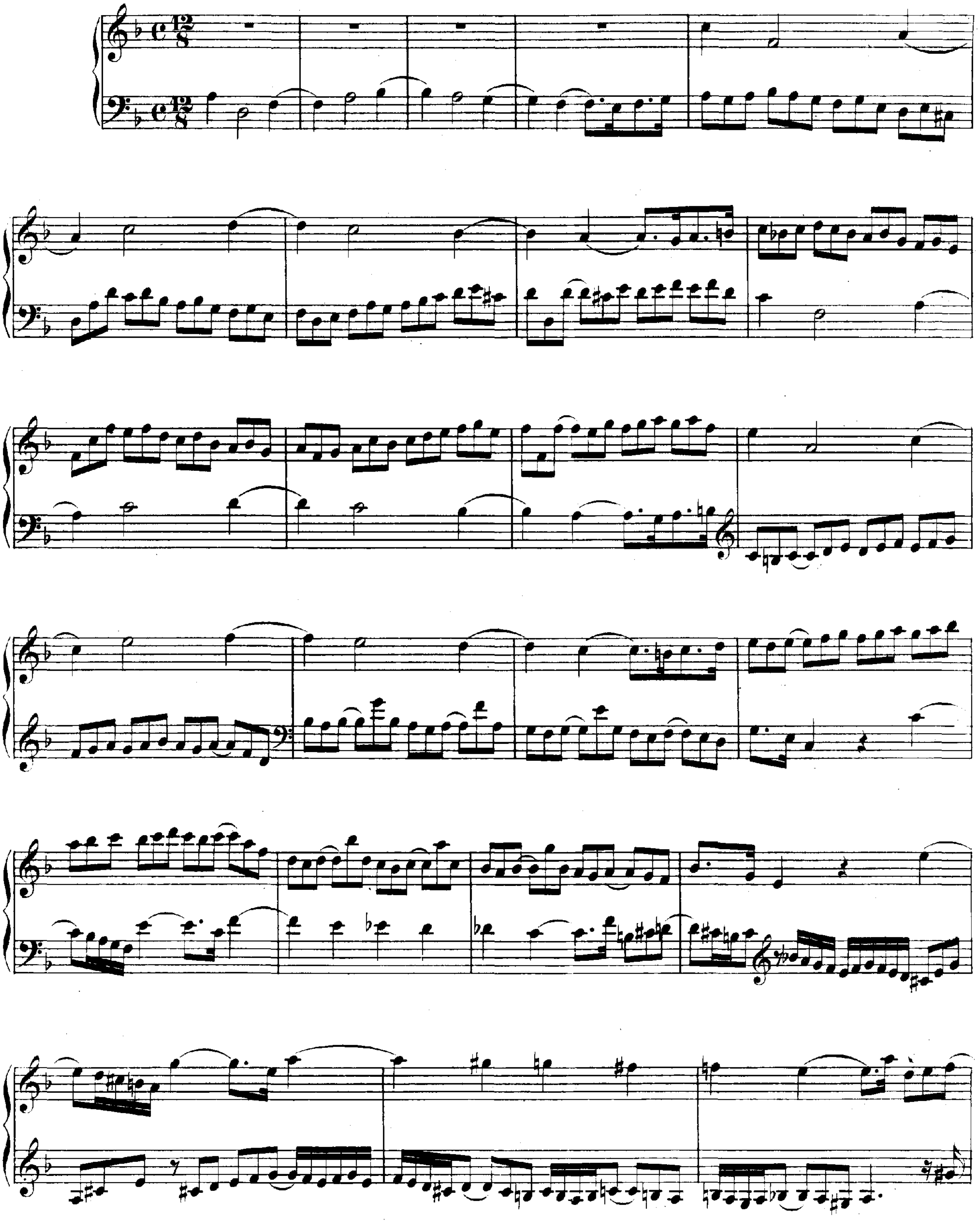
*) Hat nach Ordnung des Berliner Autographes seine Stelle nach Contrapunctus 8 daselbst.



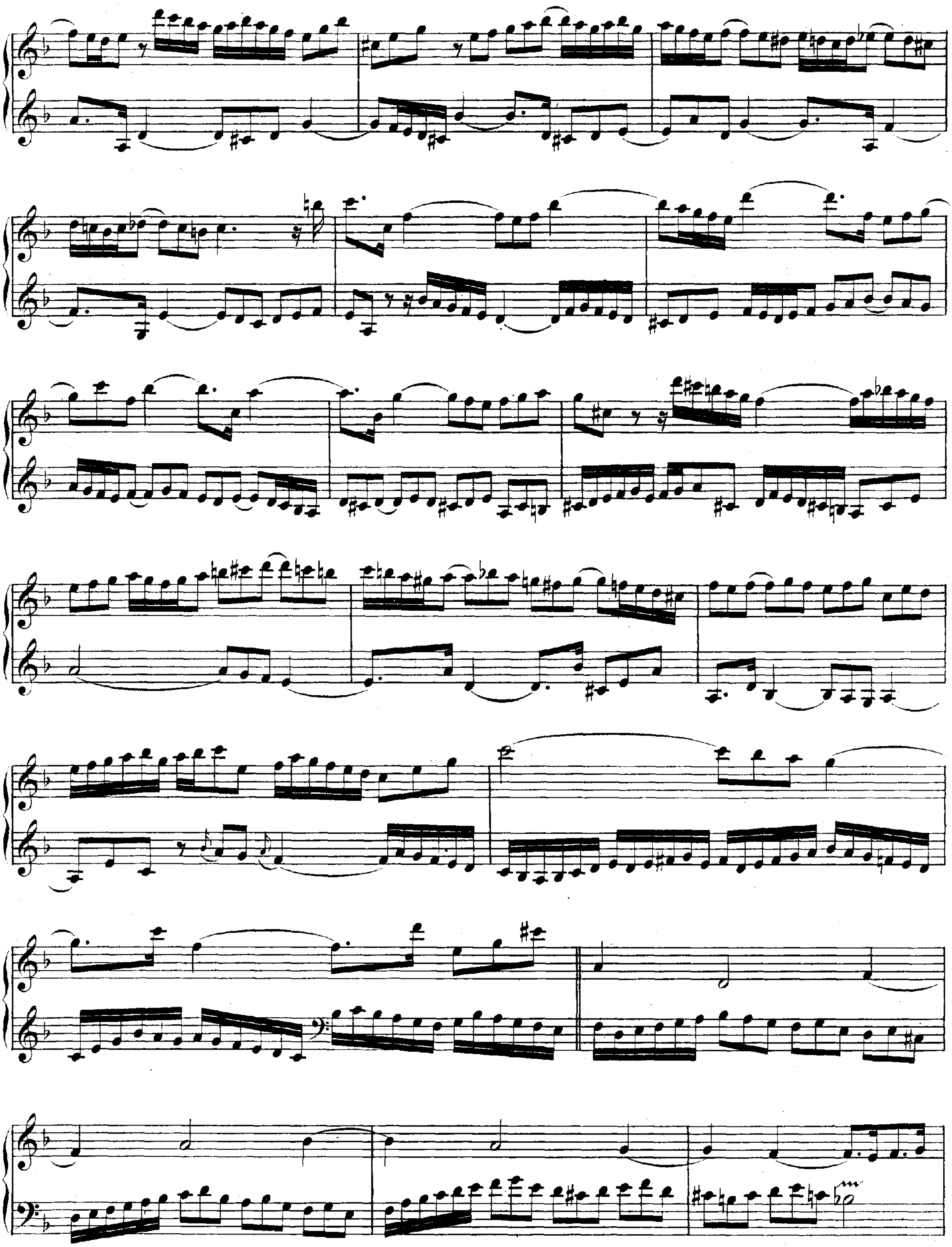


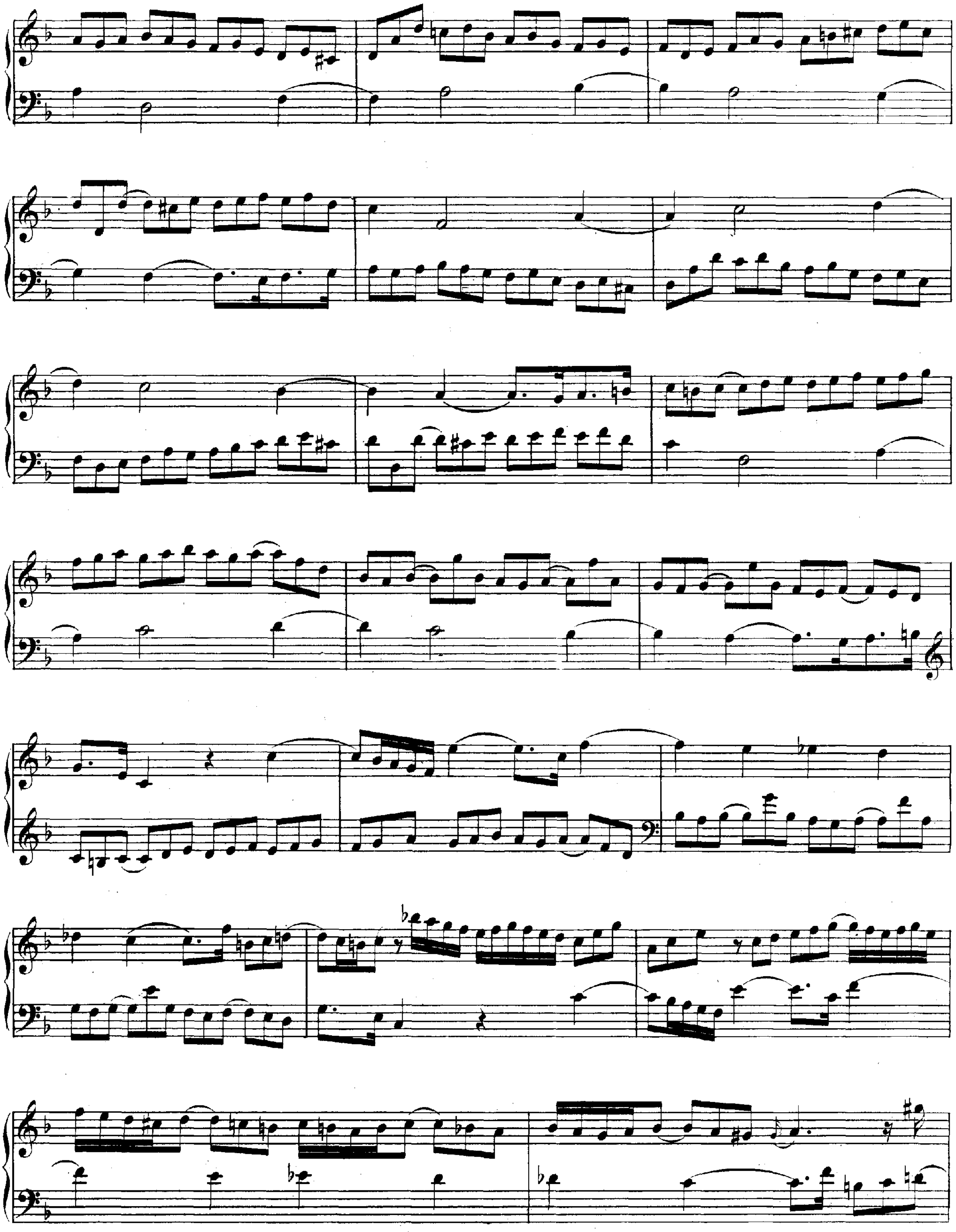


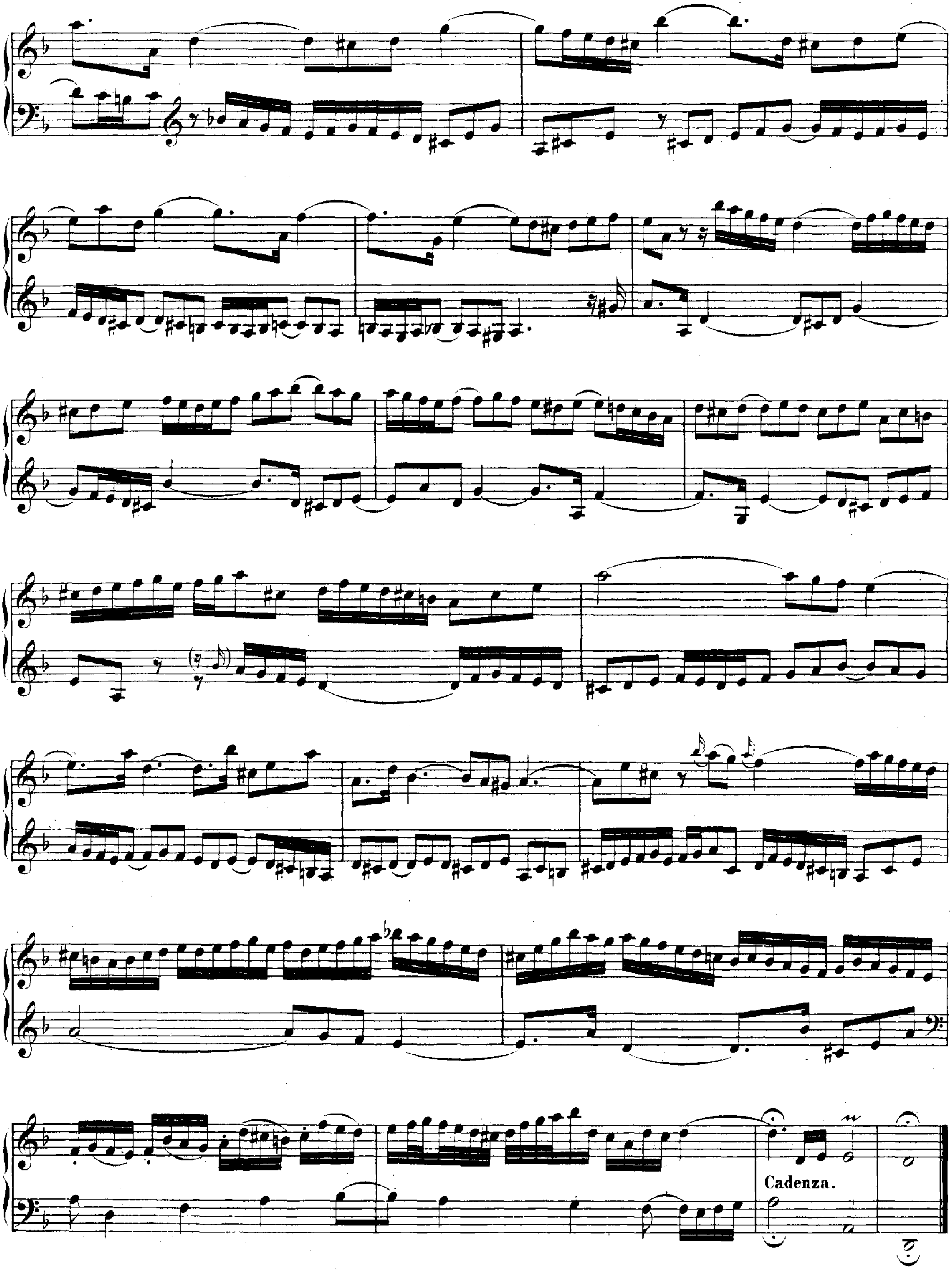
Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza.*)



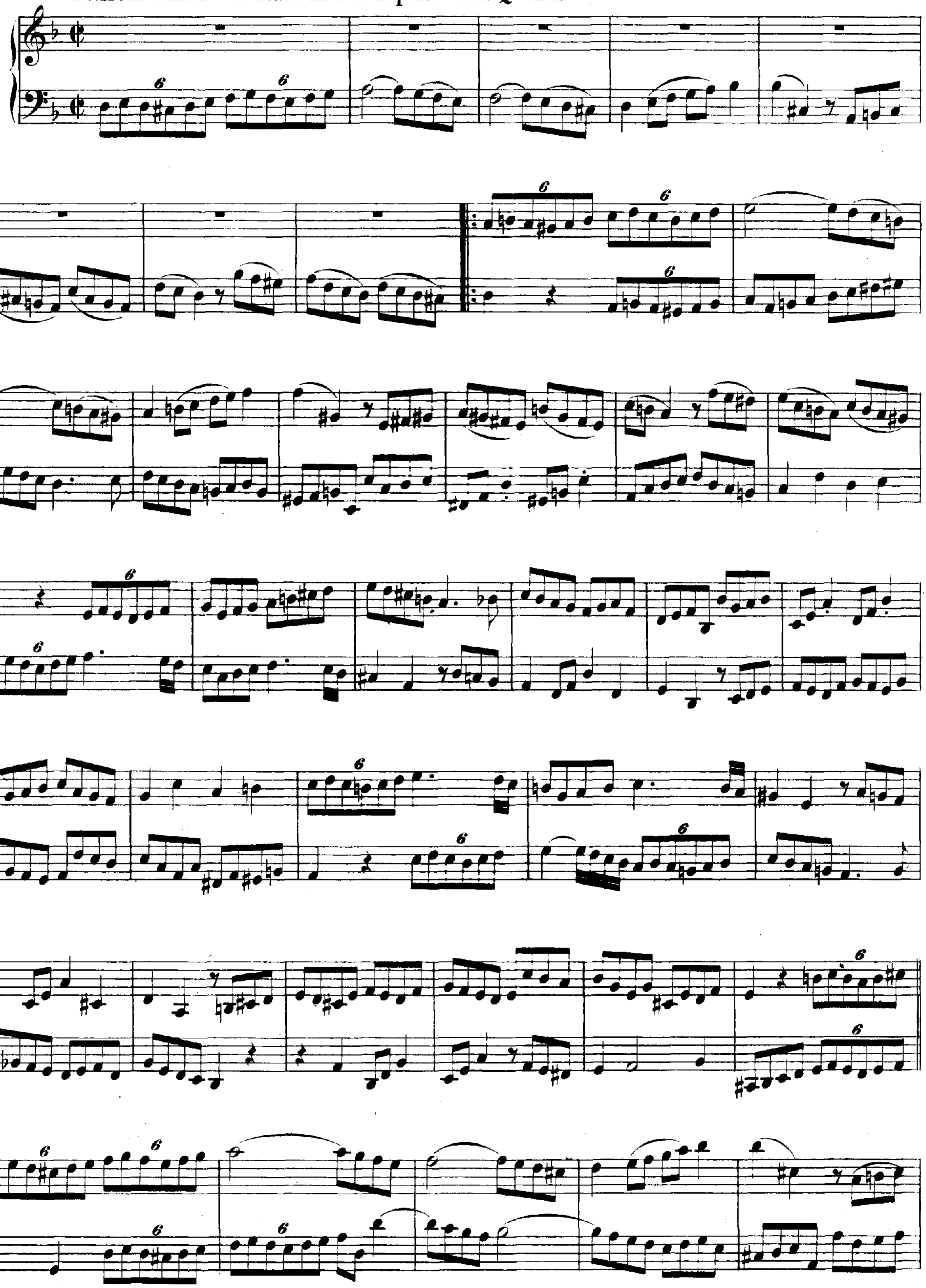
*) Fehlt im Berliner Autograph.



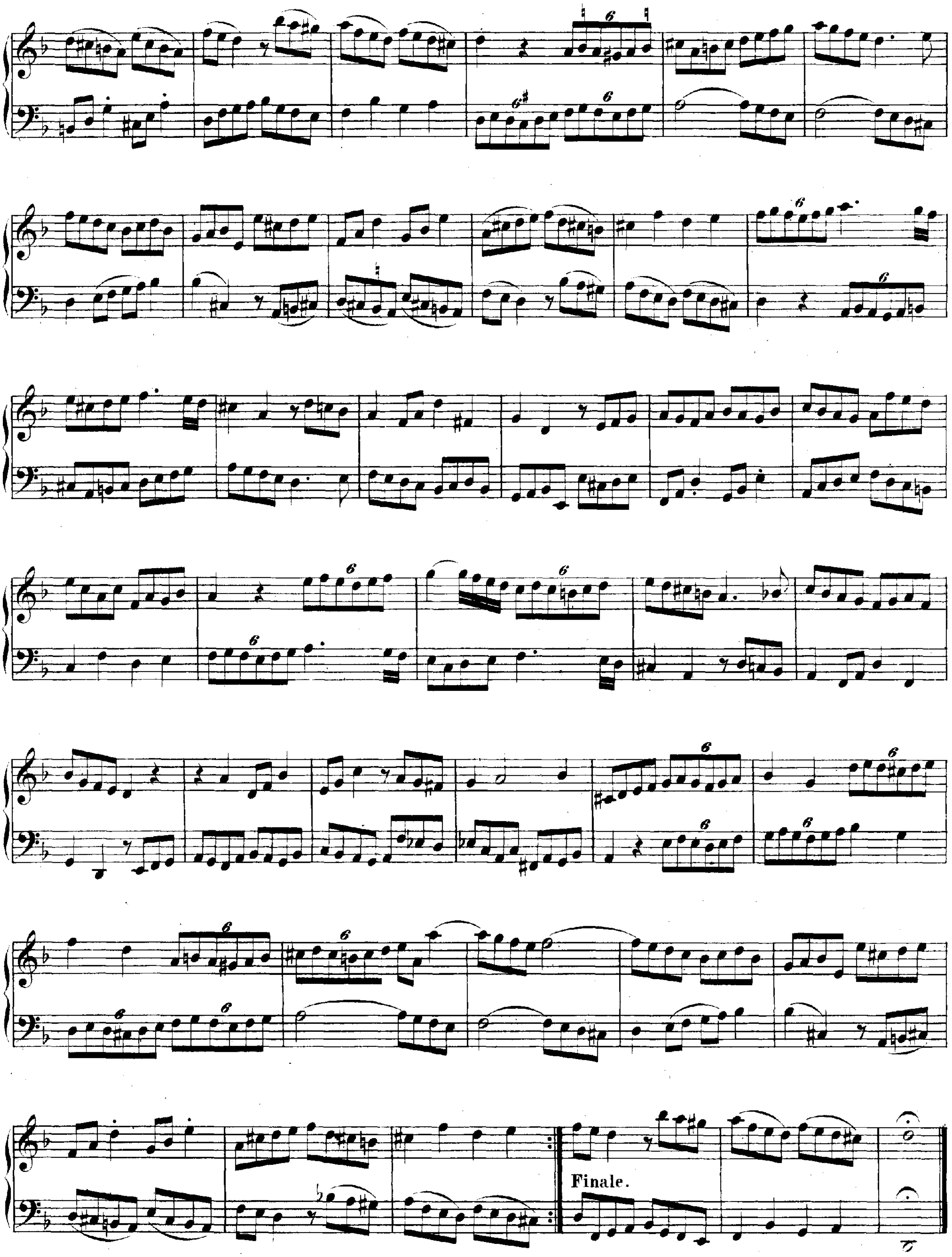



Cadenza.

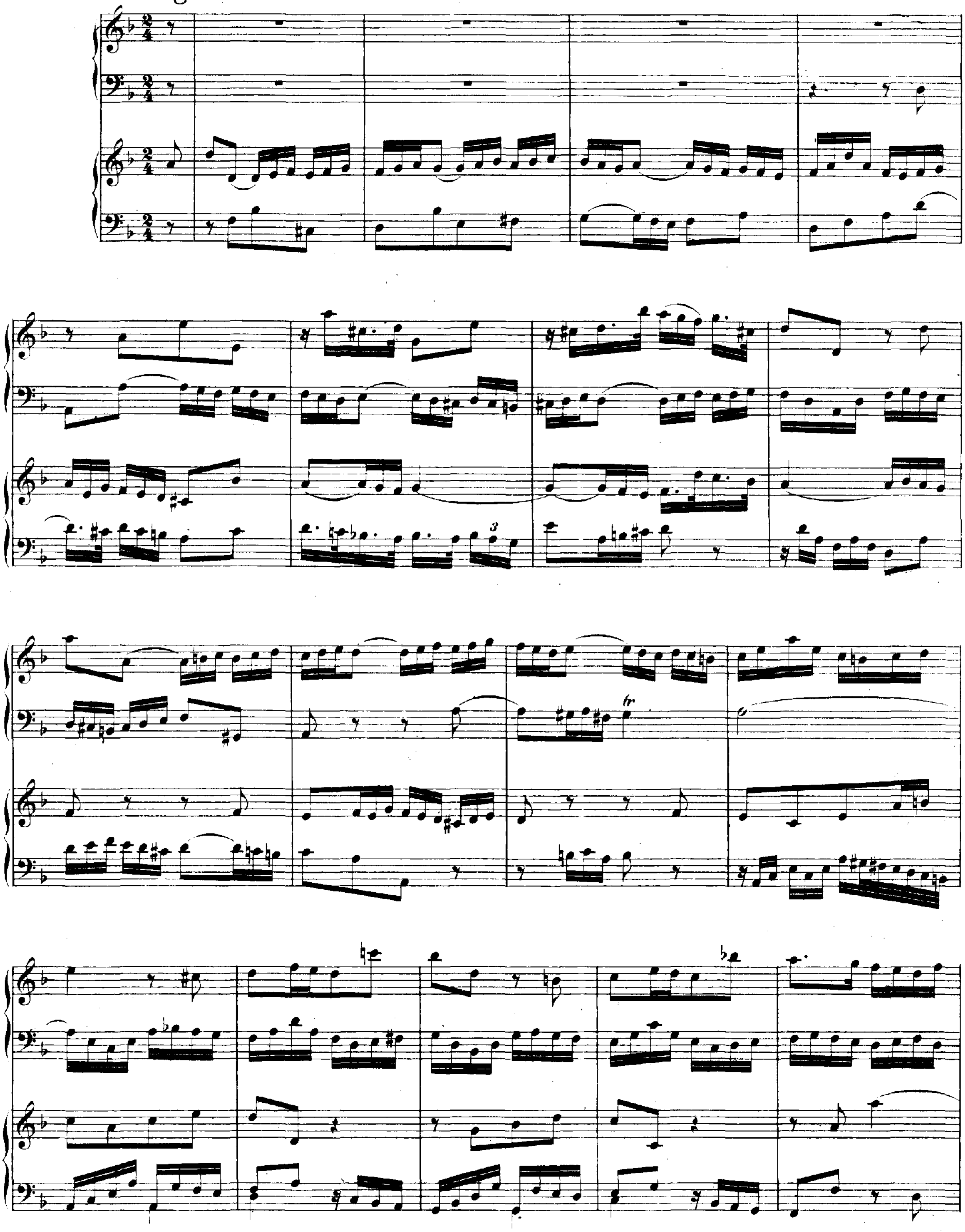
Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta.*)



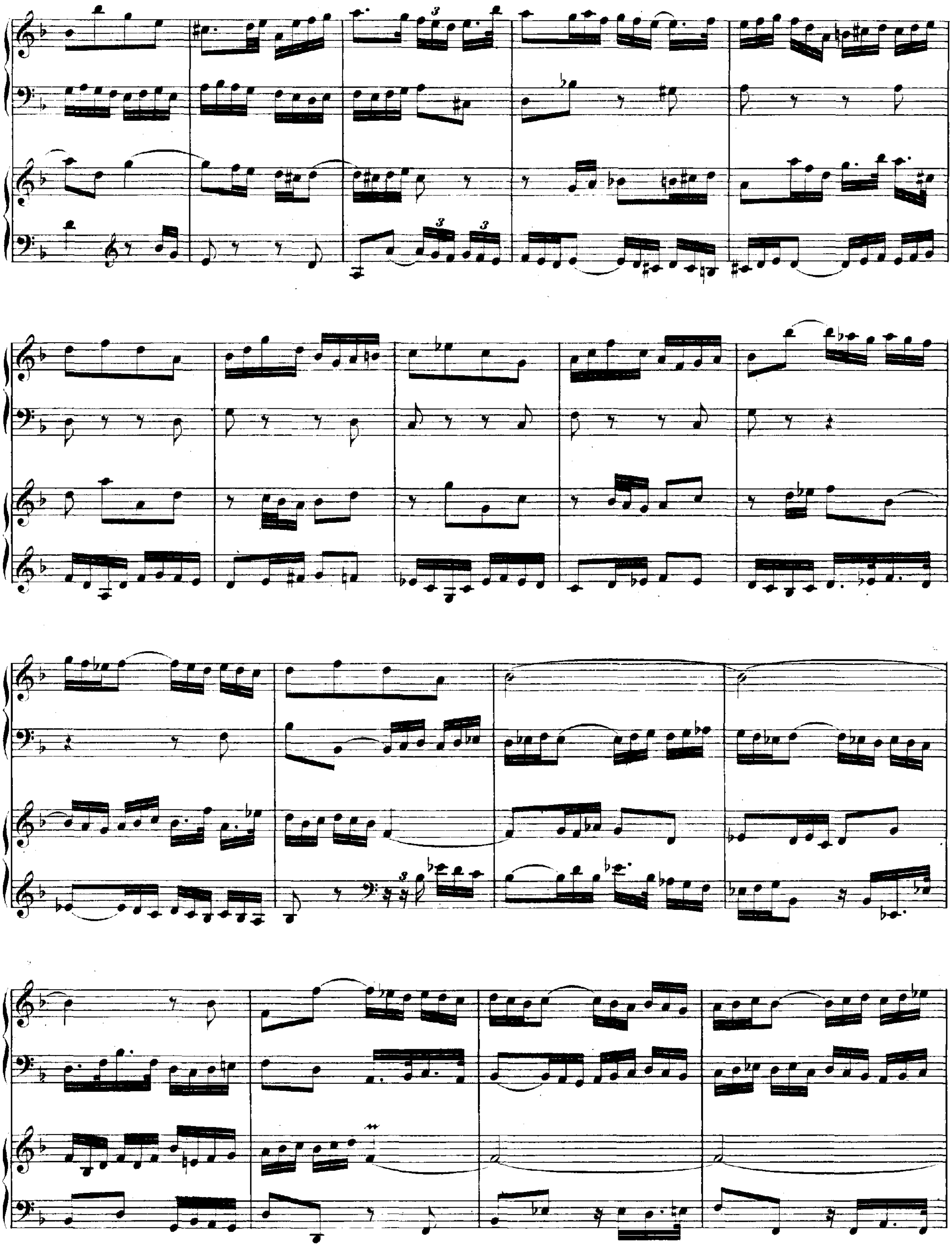
*) Fehlt im Berliner Autograph.

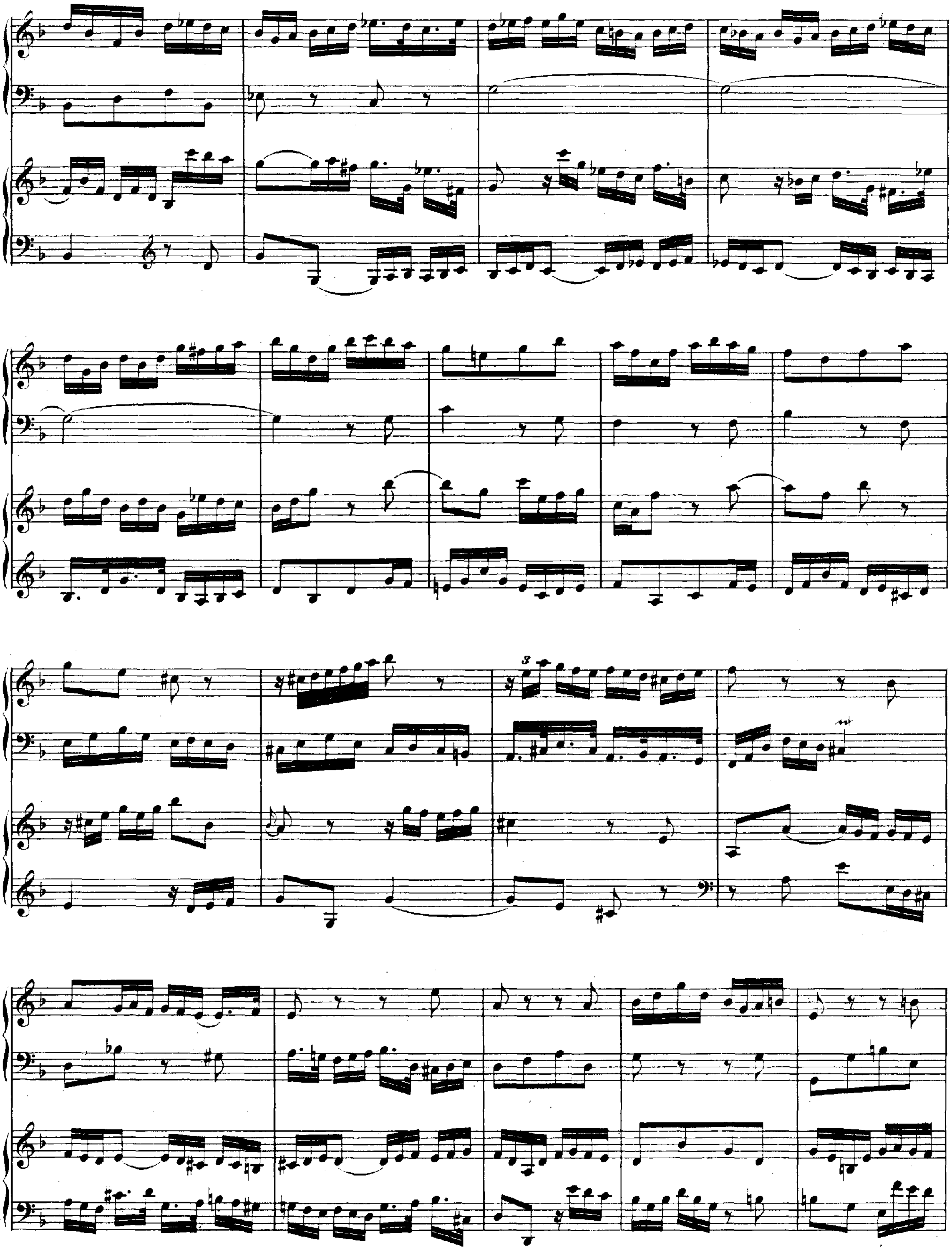

Finale.

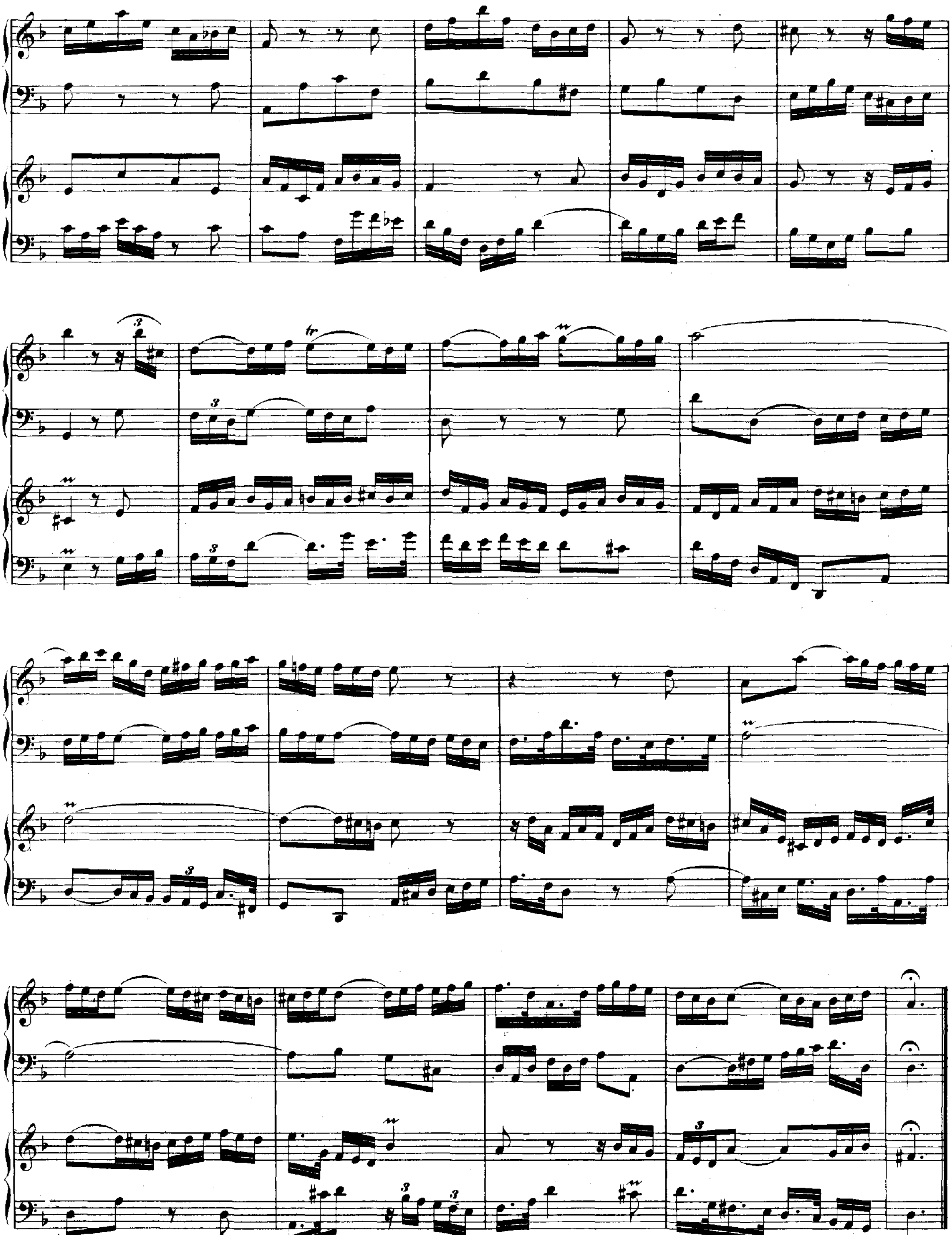
Fuga a 2. Clav.*)



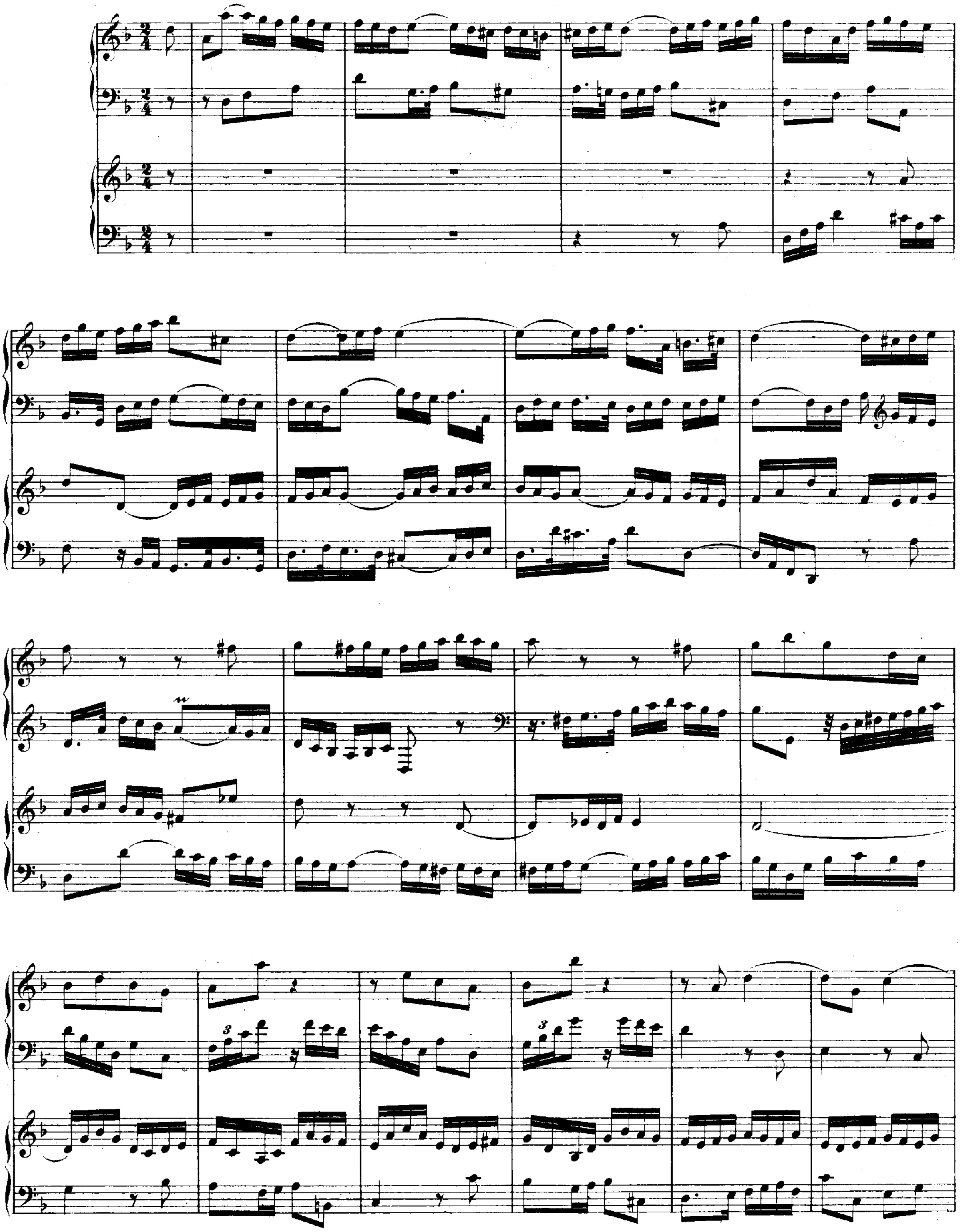
*) Im Berliner Autograph als Beilage 2.



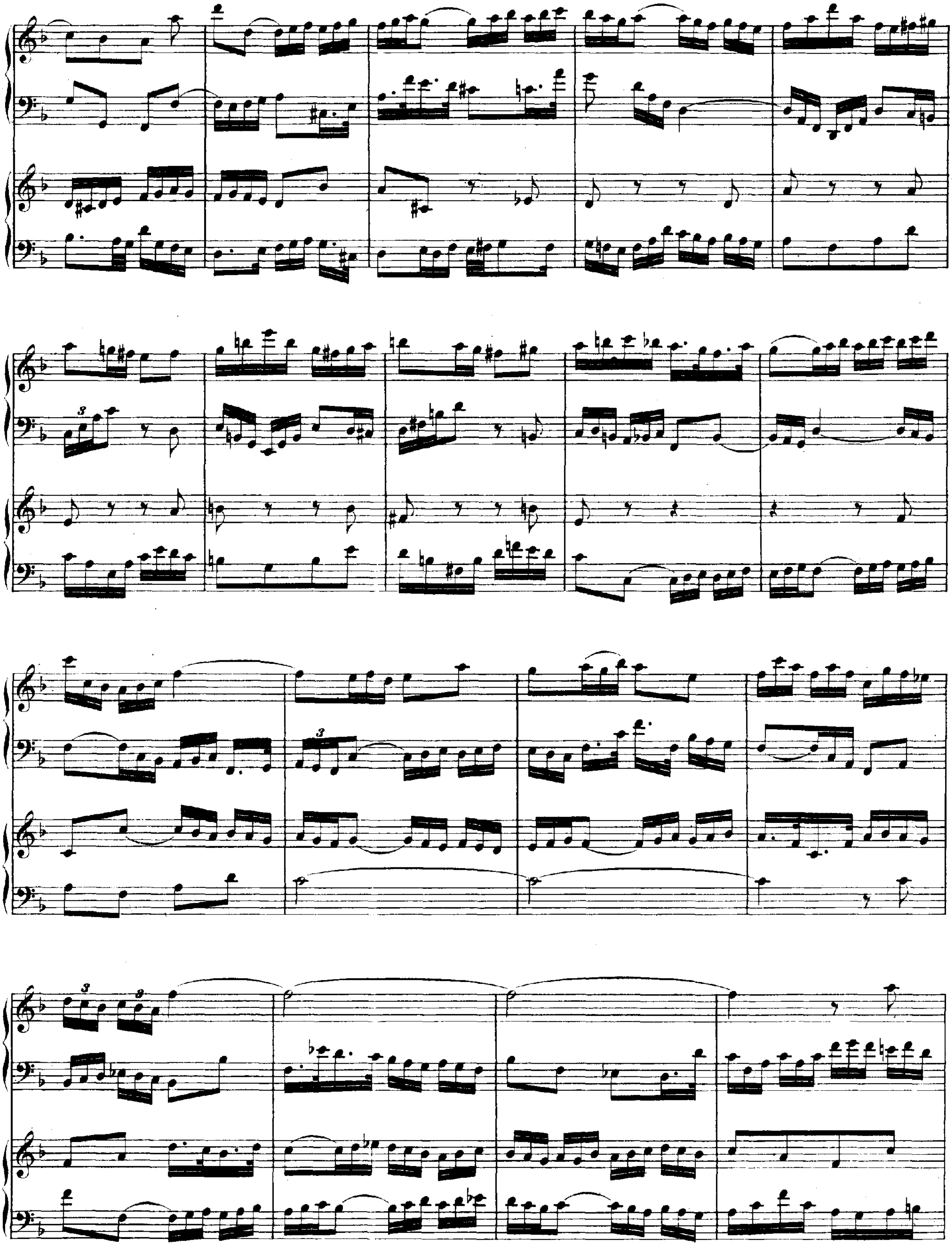

3

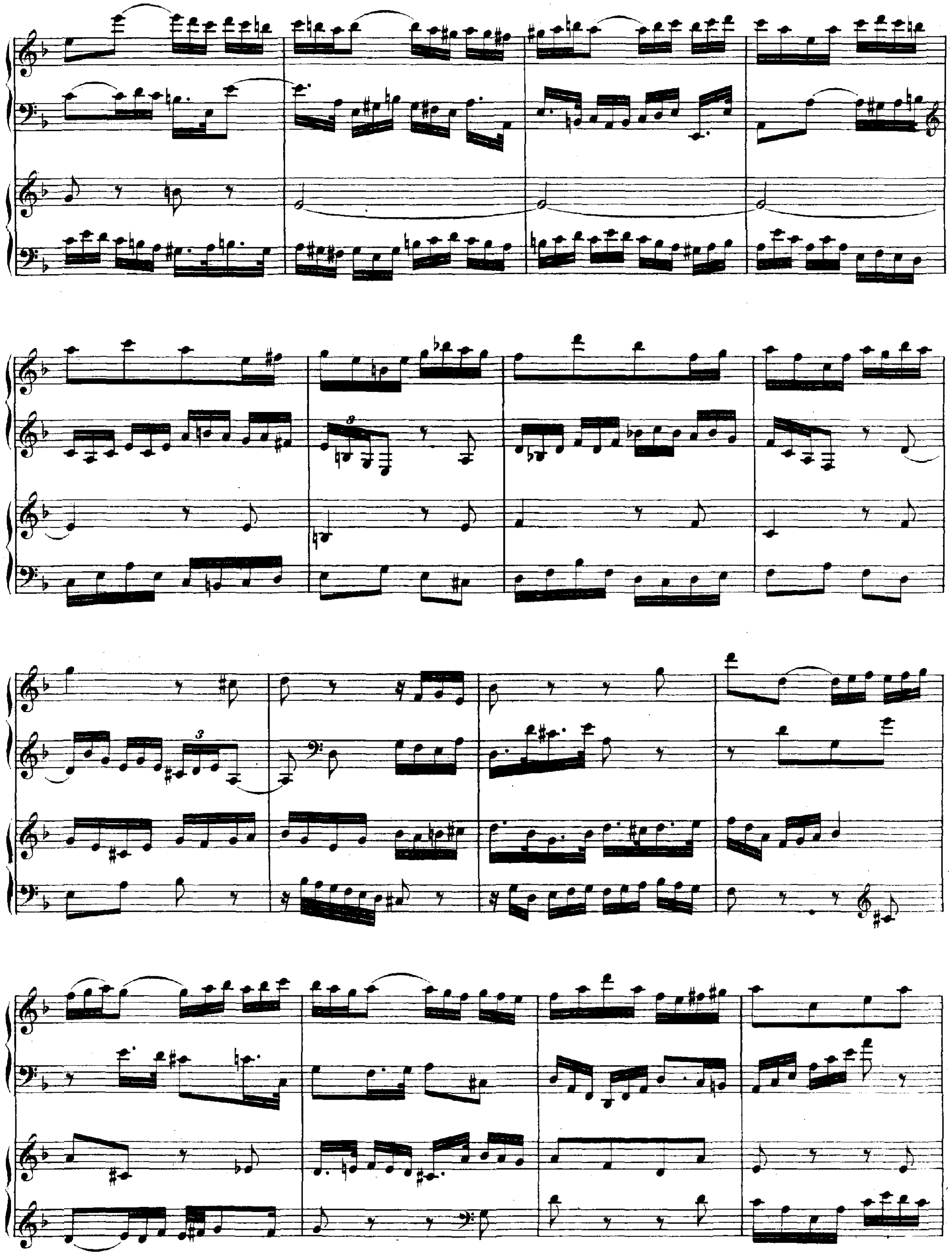


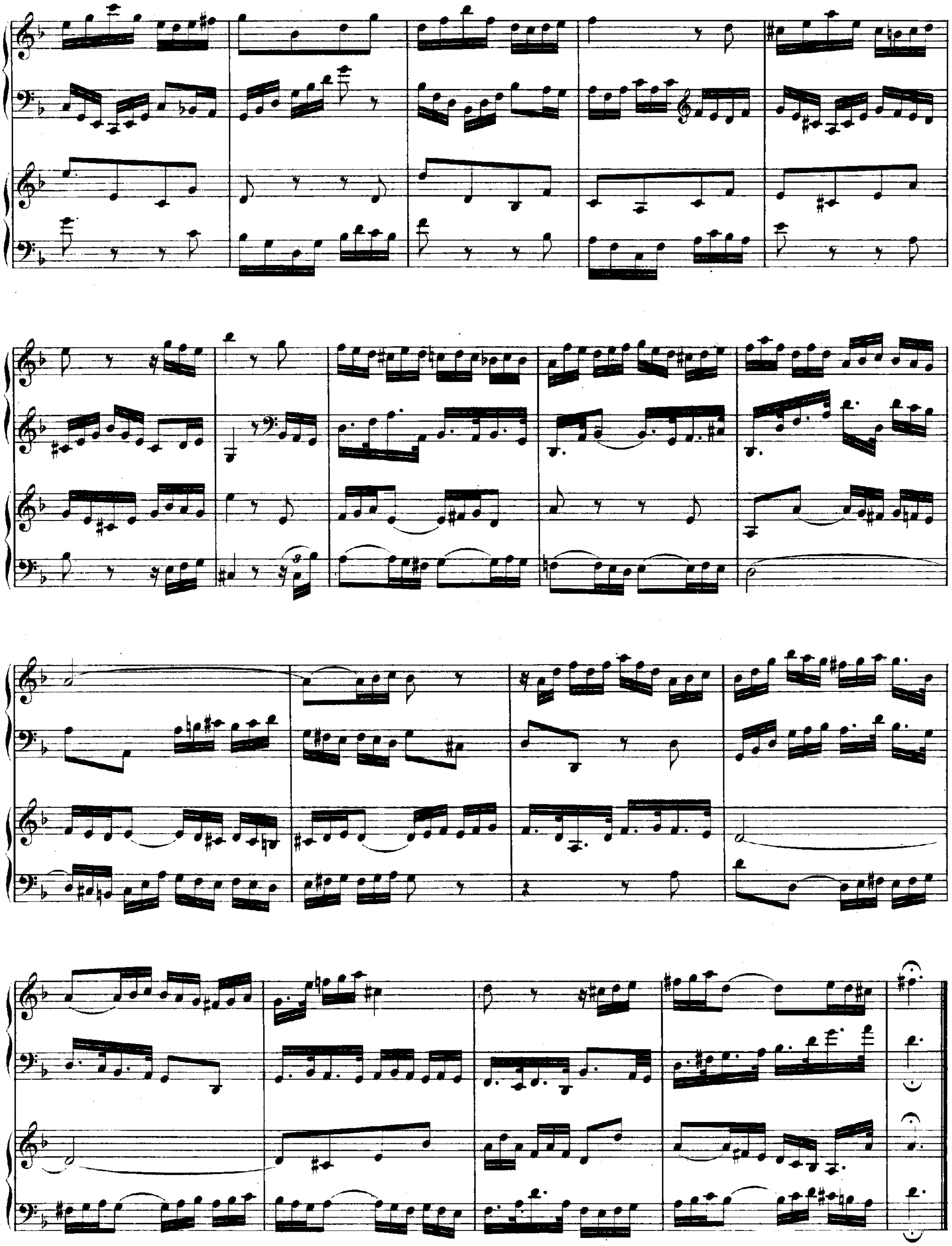
Alio modo. Fuga a 2. Clav.*)



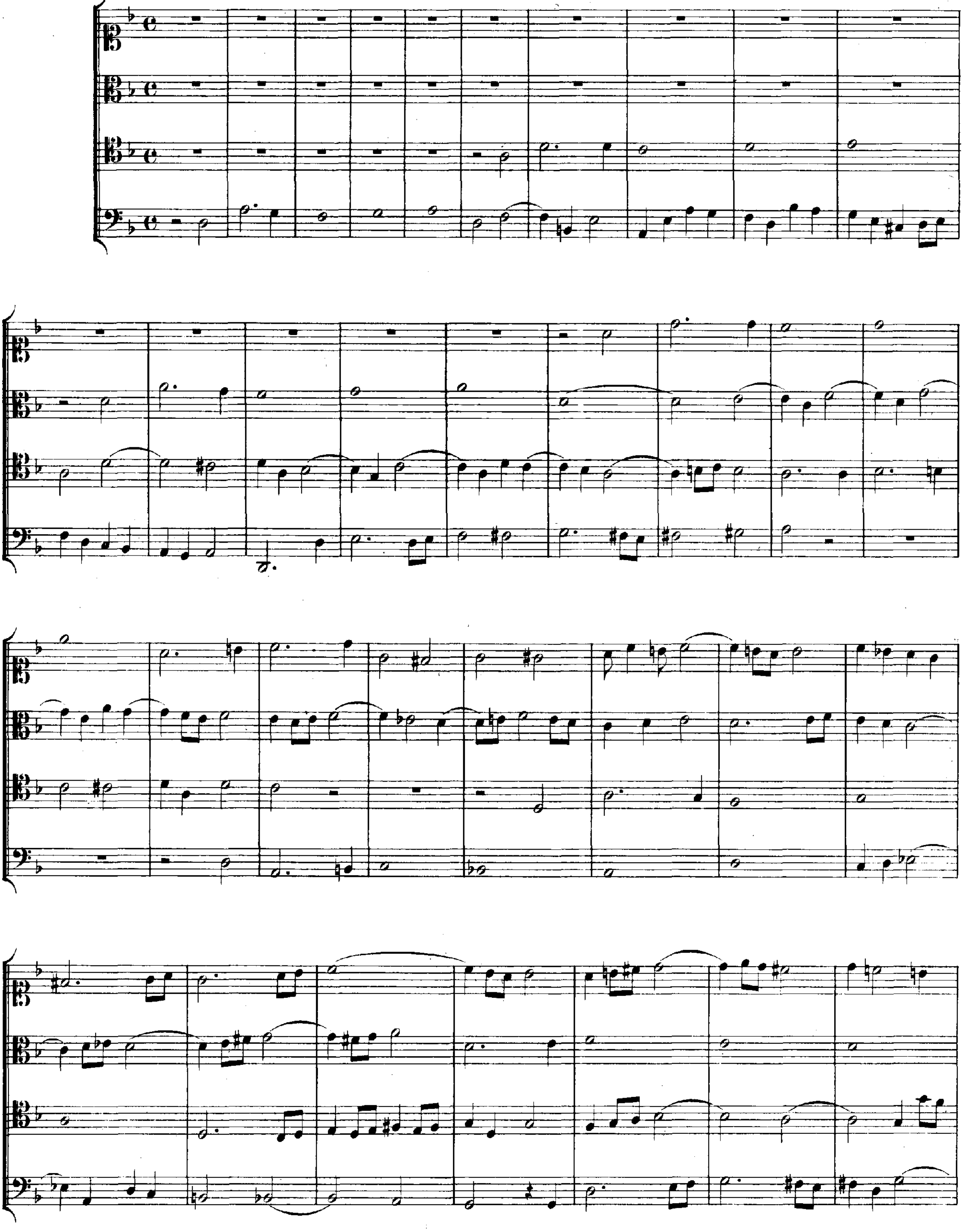
*) Im Berliner Autograph als Beilage 2.



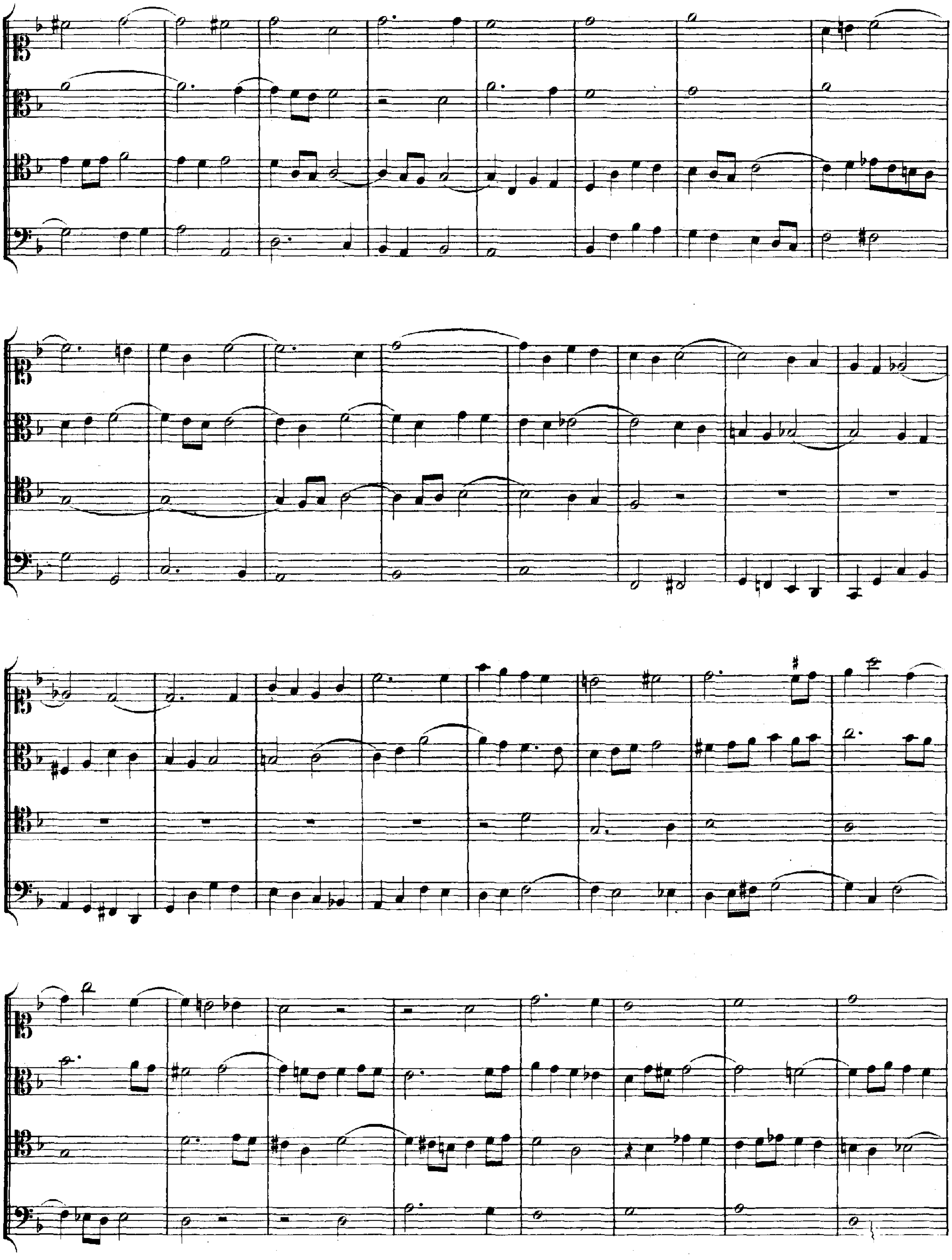


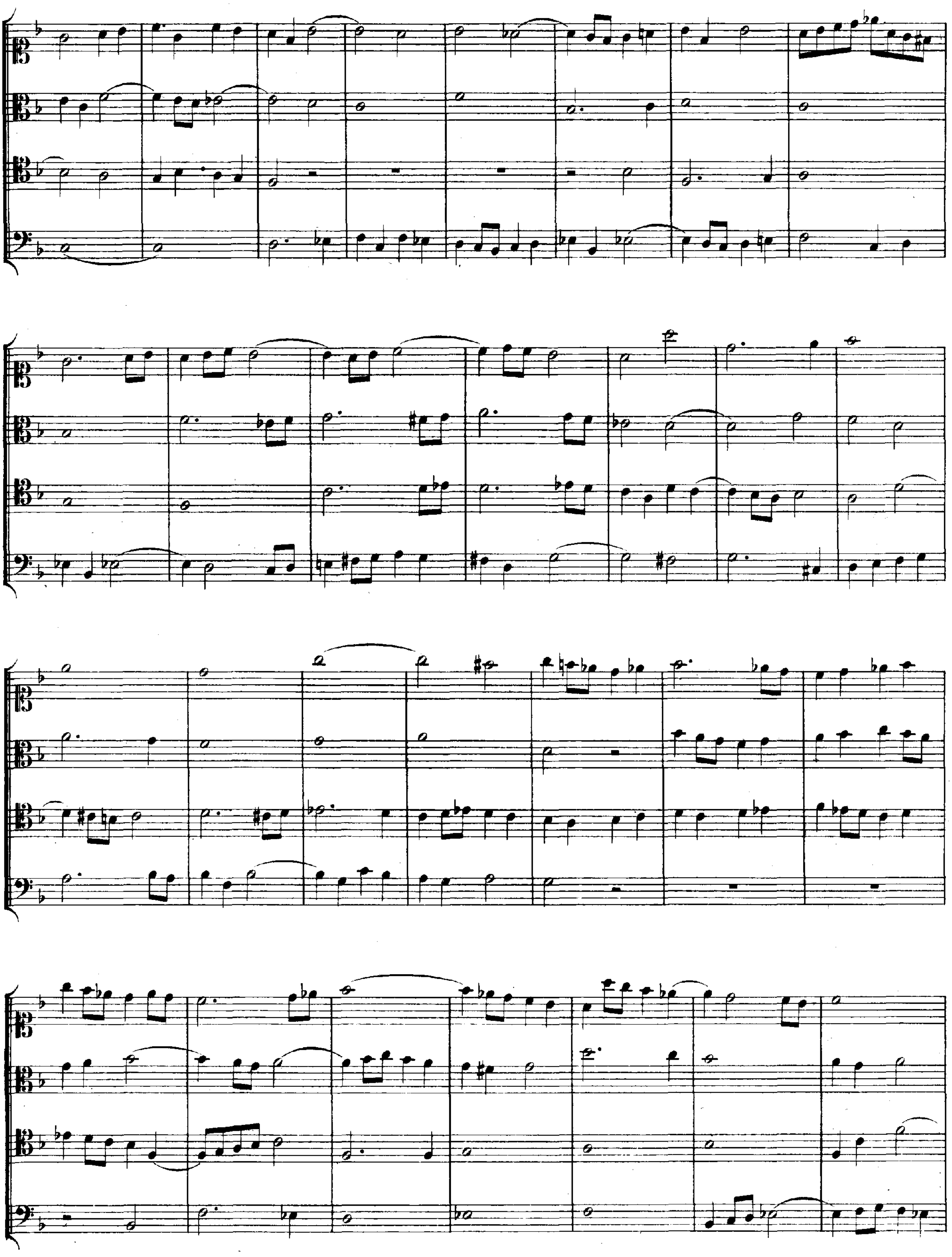


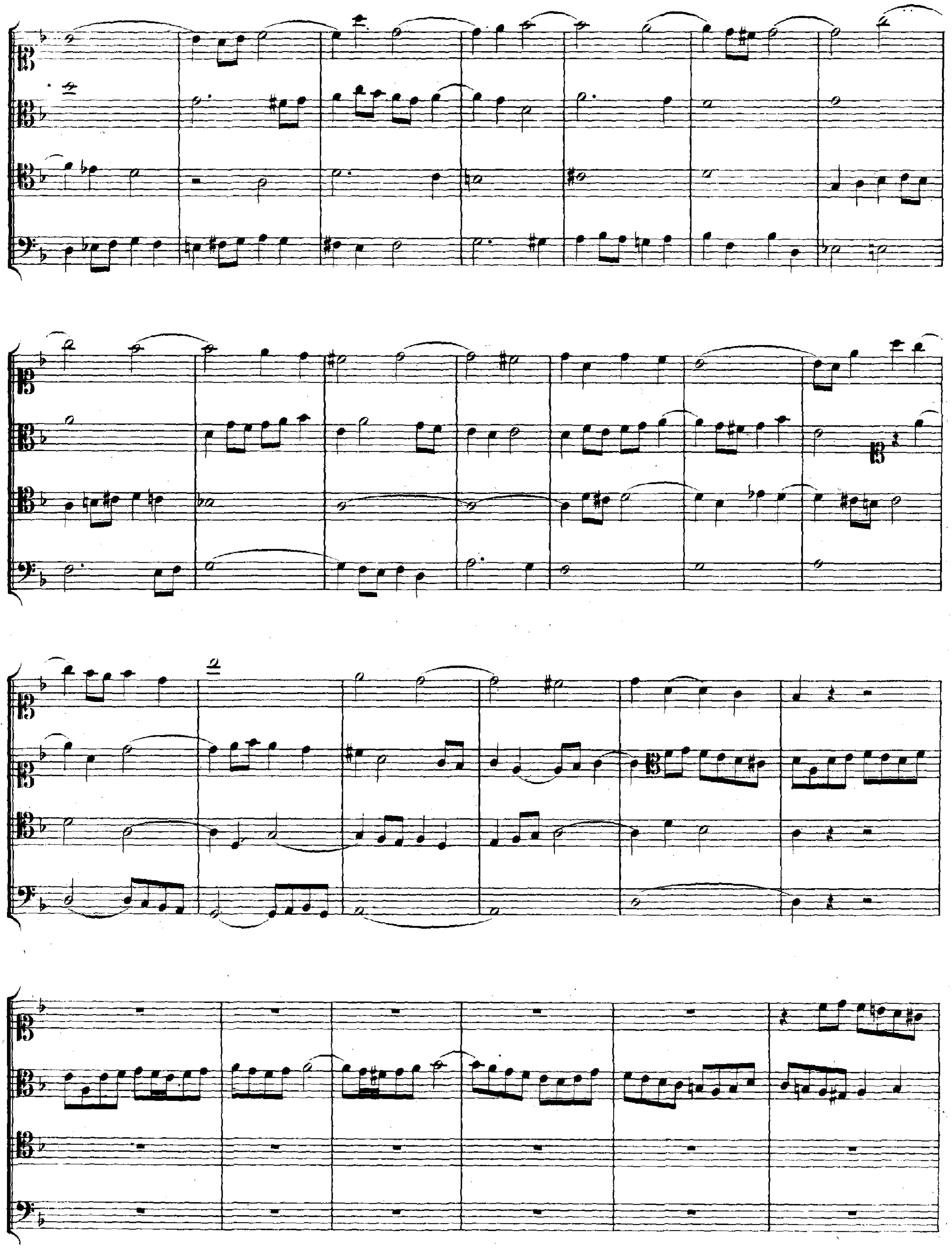
Fuga a 3 Soggetti.*)

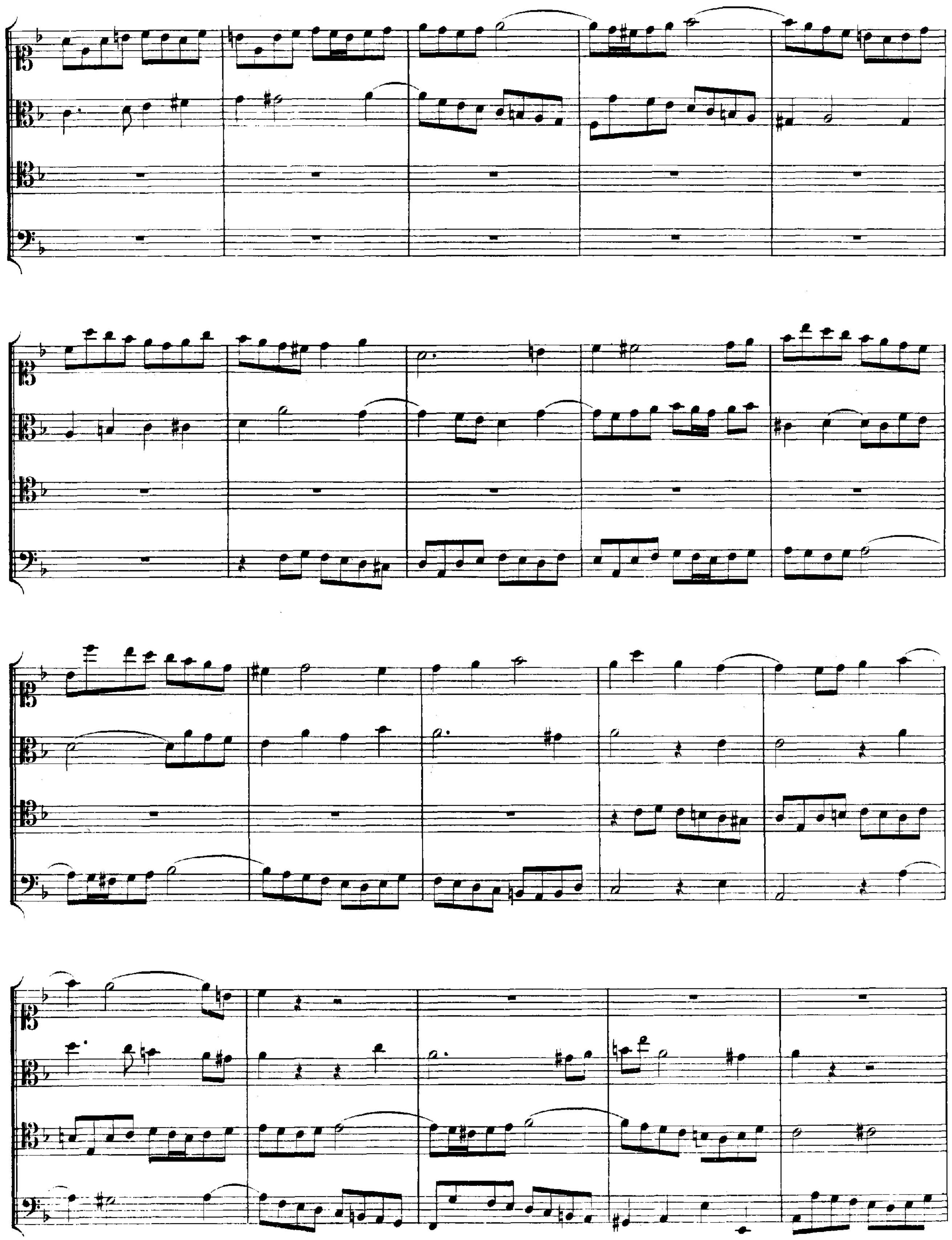


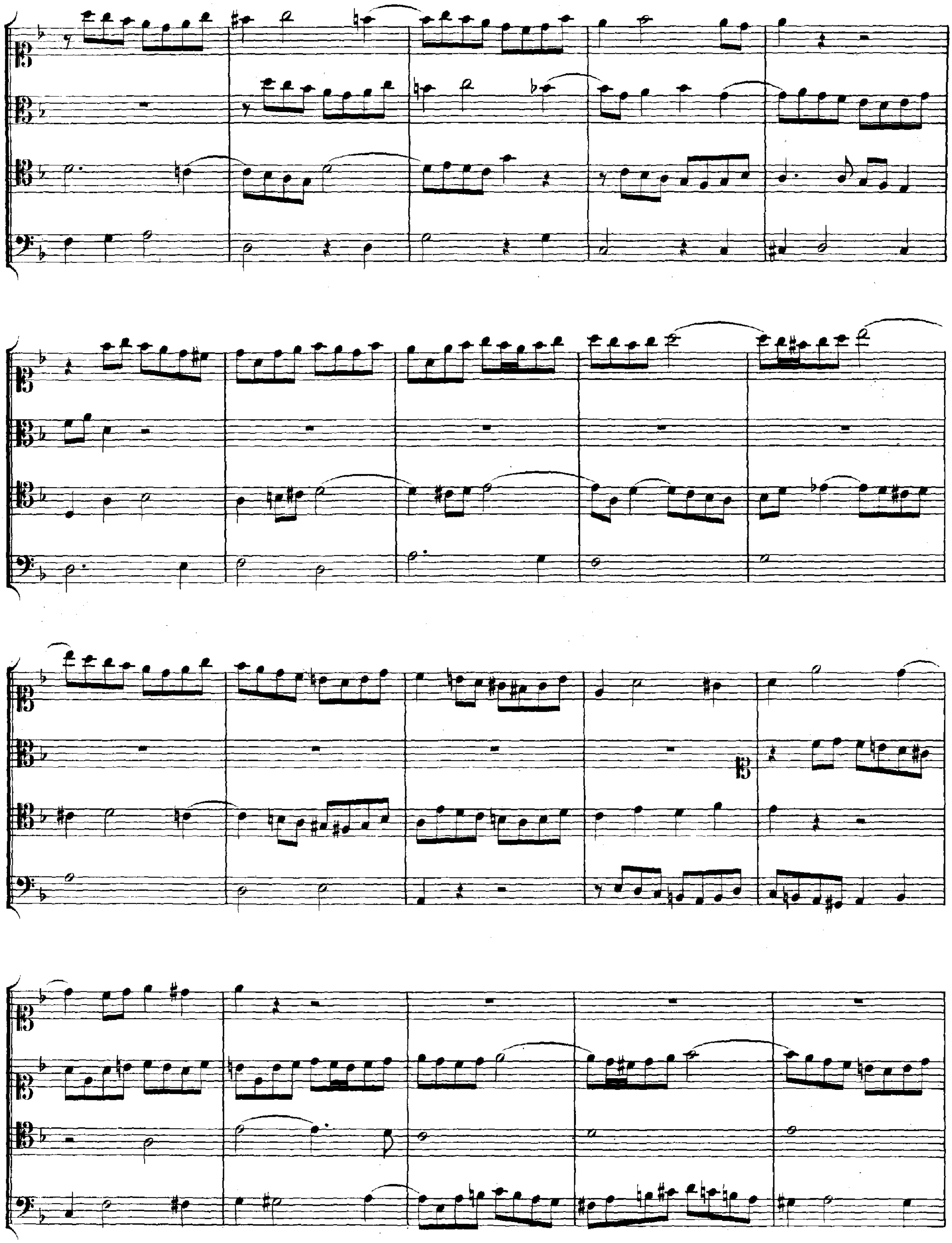
*) Im Berliner Autograph als Beilage 3.

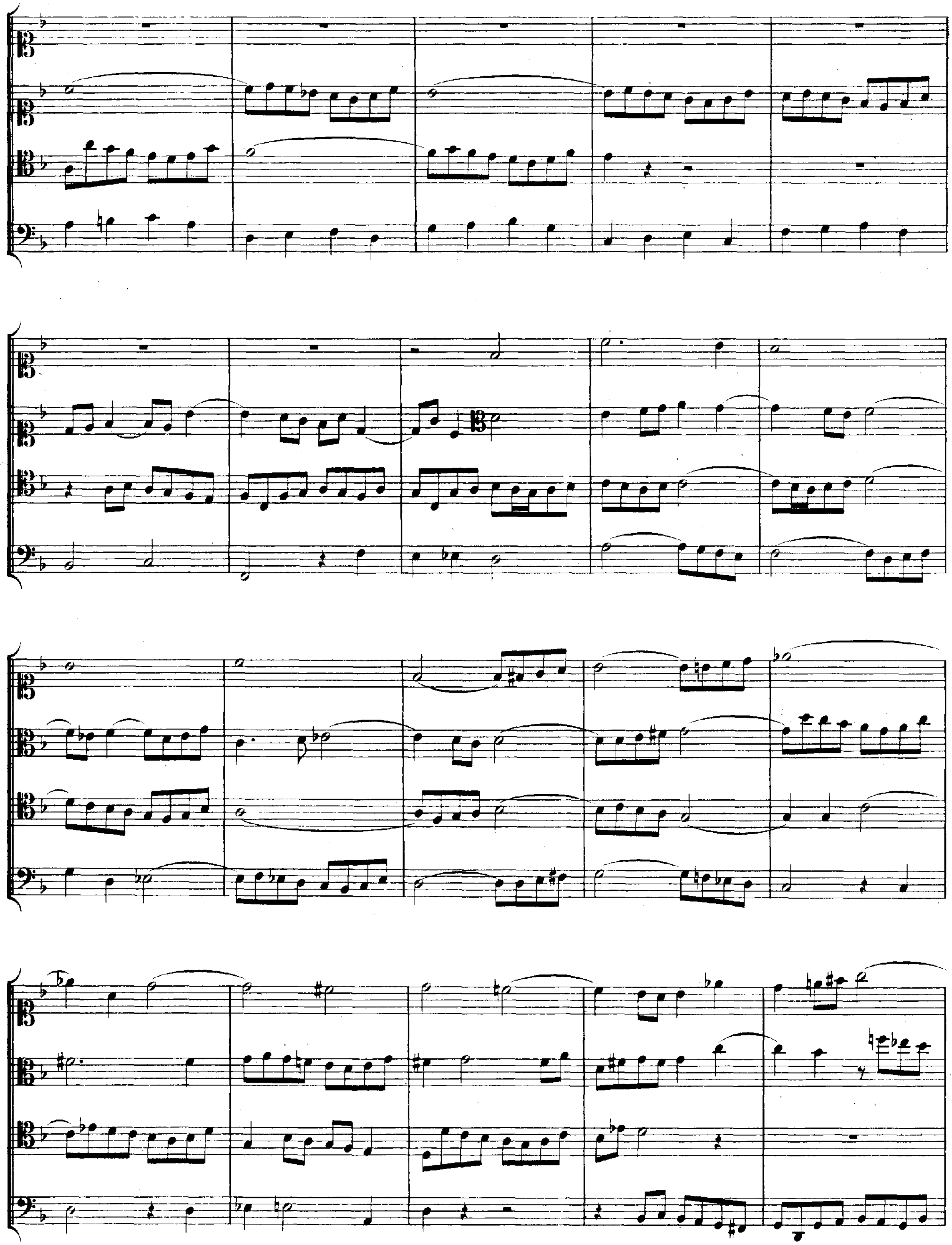


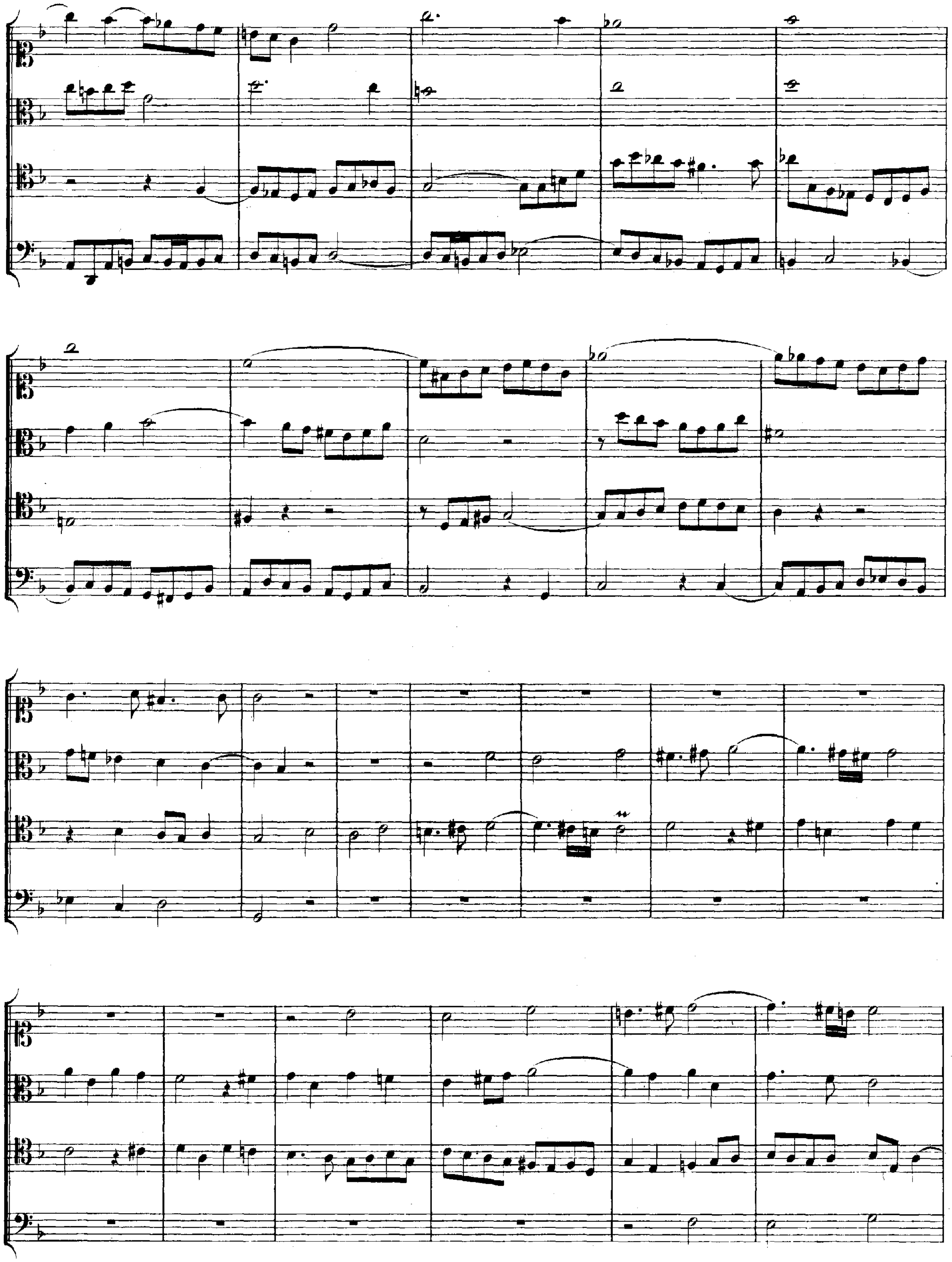


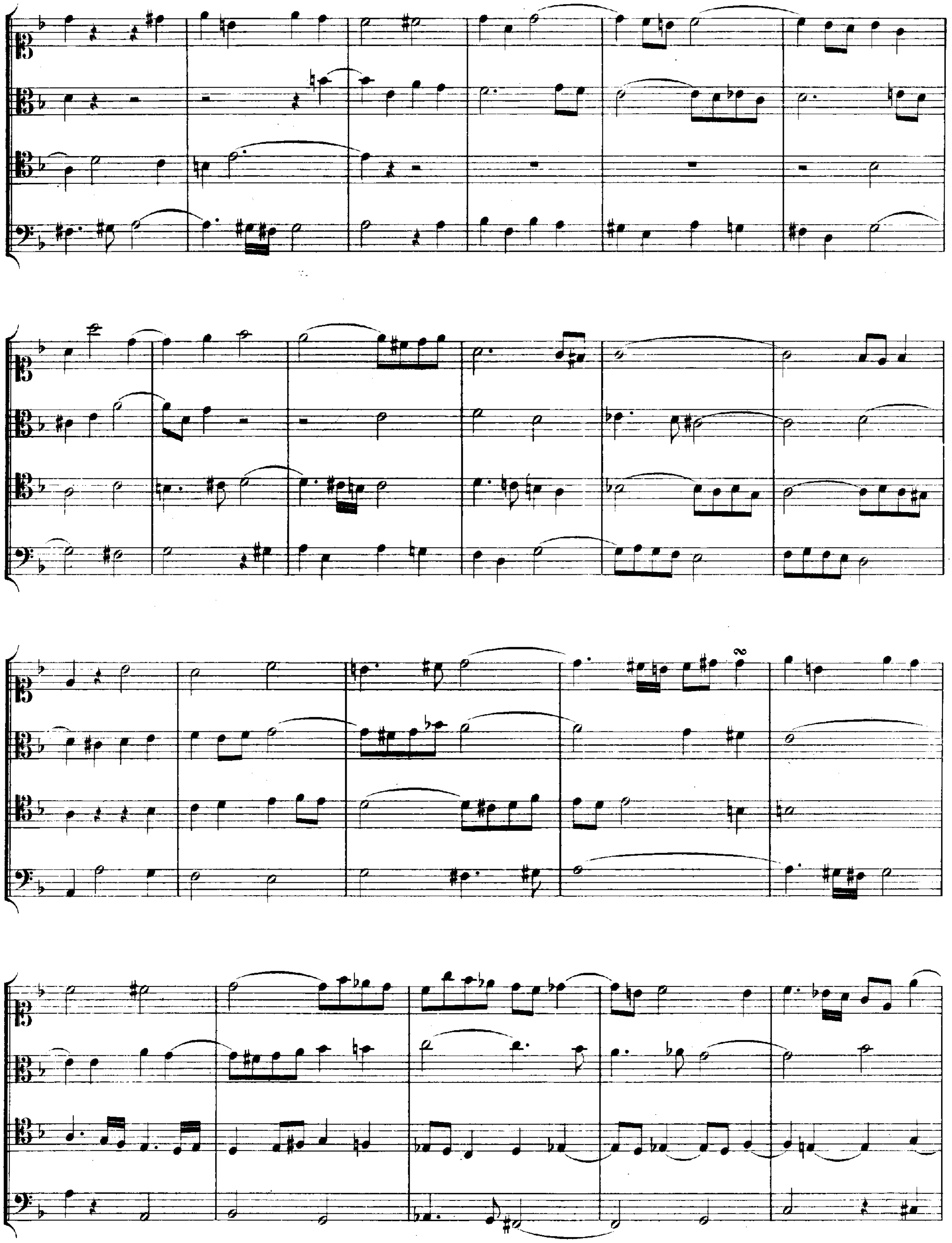


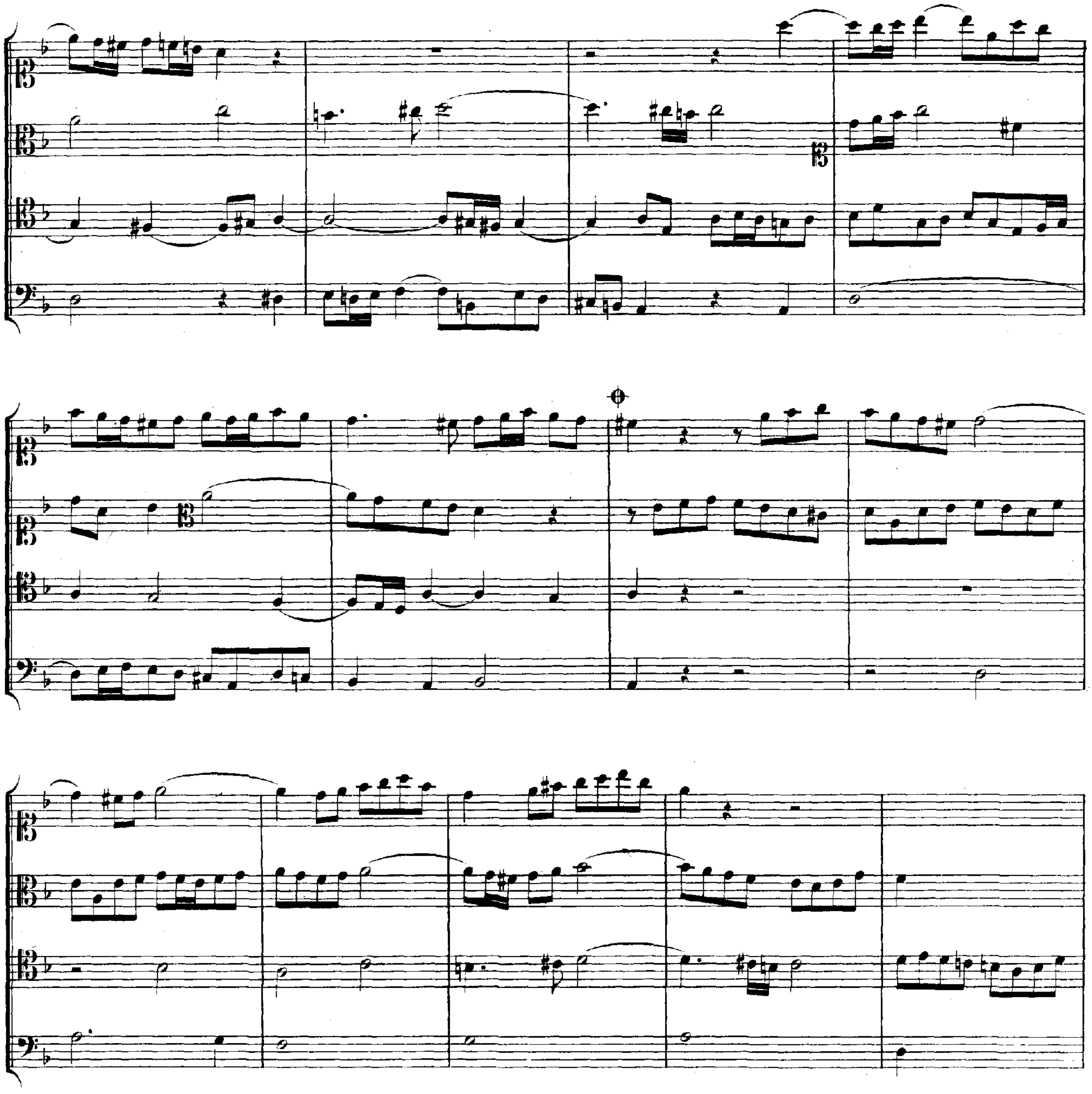












Die Originalausgabe schliesst sieben Takte früher beim Zeichen ⊕. Dagegen bringt das Autograph noch obige Verbindung der drei verschiedenen Themen, bricht dann mitten auf der Seite ab, und schliesst mit der nachstehenden, von C. Ph. E. Bach hinzugefügten Bemerkung:

„NB. Über dieser Fuge, wo der Name
B A C H im Contrasubject
angebracht worden, ist
der Verfasser gestorben.“

Anhang.

Die Kunst der Fuge

nach dem

Berliner Autograph

in

Anordnung und Lesarten.

DIE KUNST DER FUGE.

Anordnung und Lesarten des Berliner Autographes.

Das Autograph besteht:

A) in einem für sich als Ganzes abgeschlossenen Hapttheile, der ältere Lesarten enthält;

B) in drei Beilagen, in letztwilliger Fassung.

A) Der Haupttheil des Autographes.

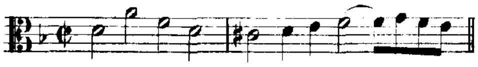
Seine Stärke beträgt zehn Bogen in Hochformat, von denen immer zwei und zwei in einander gelegt sind, darunter 38 Seiten Notentext. Der äussere (nicht autographe) Titel lautet:

„Die Kunst der Fuga
d. Sig. Joh. Seb. Bach.“

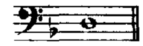
Von sämmtlichen Sätzen tragen nur die beiden Canons Überschriften. Die Übrigen, der Orientirung halber nöthig, stehen deshalb in Klammern.

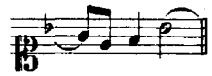
[Contrapunctus 1.]

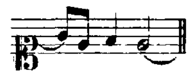
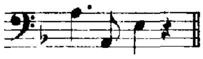
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 3 u.s.f. Contrapunctus 1.)

Notirung: 

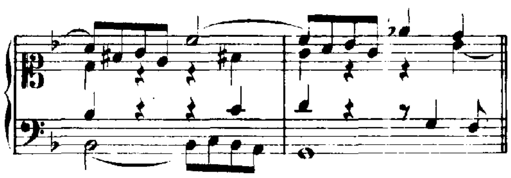
Lesarten:

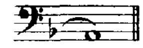
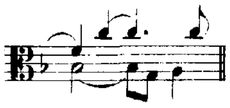
Seite 3, Zeile 2, Takt 5: 

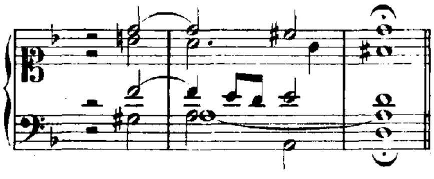
" " Zeile 3, Takt 2: 

" " Zeile 4, Takt 2:  letzter Takt: 

Seite 4, Zeile 4, letzter Takt im Alt und Tenor: nicht *h*, sondern *b*.

Seite 5, Zeile 2, Takt 3 und 4: 

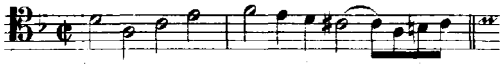
" " Zeile 3, Takt 1:  Takt 3, Alt und Tenor: 

" " Zeile 4, Takt 1 bis 3:  Die folgenden 4 Takte fehlen.

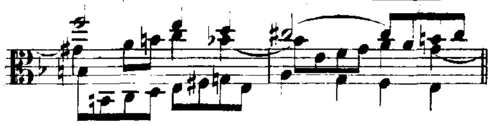
* * *

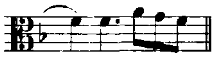
[Contrapunctus 2.]

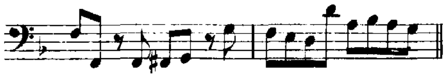
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 10 u. s. f. Contrapunctus 3.)

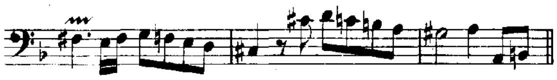
Notirung: 

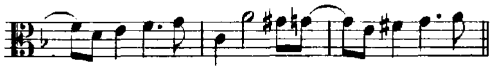
Lesarten:

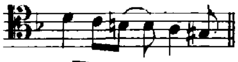
Seite 10, Zeile 2, Takt 3 und 4: 

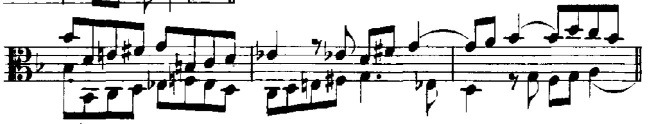
" " Zeile 3, Takt 2: 

" " Zeile 4, Takt 3 und 4:  Takt 5:

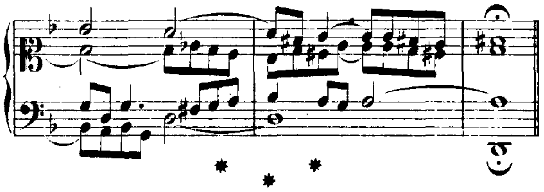
Seite 11, Zeile 1, Takt 1 bis 3: 

" " Zeile 3, Takt 2 bis 4: 

" " Zeile 4, Takt 2, Bass: *f*, nicht *fis.* ‖ Takt 3: 

Seite 12, Zeile 1, Takt 2 bis 4 im Alt und Tenor: 
(Takt 2 mit *a* im Sopran.)

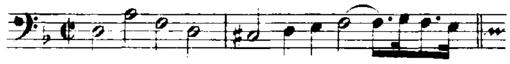
" " Zeile 2, Takt 1 bis 5:

" " Zeile 4, Takt 2 bis 4:  Die 2 folgenden Takte fehlen.

* * *

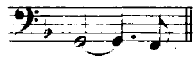
[Contrapunctus 3.]

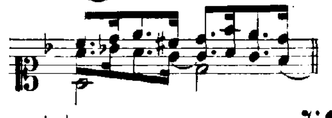
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 6 u. s. f. Contrapunctus 2.)

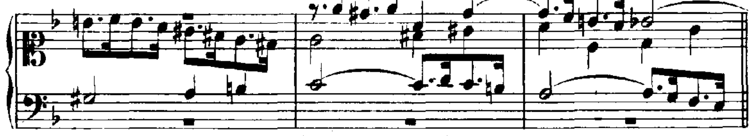
Notirung: 

Lesarten:

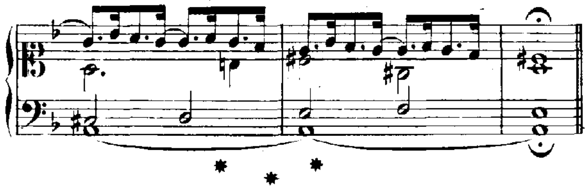
Seite 6, Zeile 3, Takt 3: letzte Note im Sopran *b.* (Tenor *gis.*) ‖ Takt 4: nicht *cis*, sondern *c* im Alt.

" " Zeile 4, Takt 2: 

Seite 7, Zeile 3, Takt 5: 

" " Zeile 4, Takt 2 bis 4: 

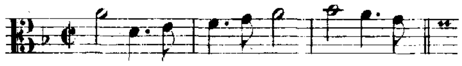
Seite 8, Zeile 3, Takt 4, Sopran: *c*, nicht *cis*, auf dem zweiten Viertel.

Seite 9, Zeile 3, Takt 3 bis 5:  Die übrigen 6 Schlusstakte fehlen.

* * *

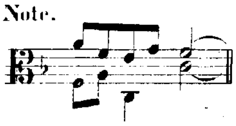
[Contrapunctus 4.]

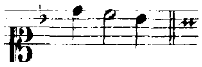
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 18 u.s.f. Contrapunctus 5.)

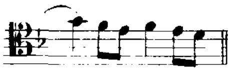
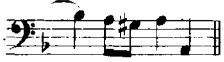
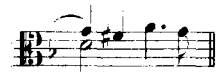
Notirung: 

Lesarten:

Seite 19, Zeile 1, Takt 1, Sopran: *e* ganze Note.

" " Zeile 4, Takt 3, Alt und Tenor:  Die spätere Lesart ist jedoch bereits angemerkt.

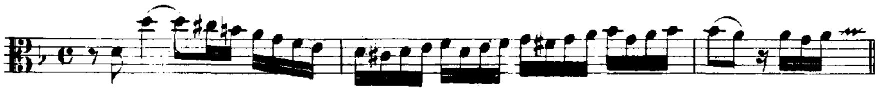
Seite 21, Zeile 2, Takt 3: 

" " Zeile 4, Takt 1:  Takt 2:  Takt 3: 

* * *

[Contrapunctus 5.]

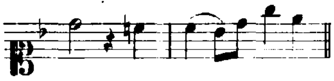
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 37 u.s.f. Contrapunctus 9.)

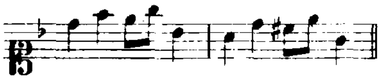
Notirung: 

Die für den Druck bestimmte Schreibart ist jedoch durch folgende, jenen Takten vorangestellte Anmerkung angedeutet:

Lesarten:

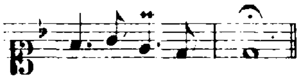
Seite 37, Zeile 3, Takt 5, sowie Zeile 4. Takt 6 fehlen dort im Alt, hier im Sopran die Pralltriller.

Seite 38, Zeile 1, Takt 5 und 6: 

" " Zeile 2, Takt 2 und 3: 

" " Zeile 3, Takt 2, Bass: 𝆖, statt *tr*.

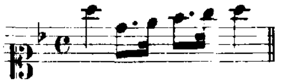
Seite 41, Zeile 3, Takt 5, Alt: *c*, nicht *cis*.

Seite 42, die beiden Schlusstakte: 

* * *

[Contrapunctus 6.]

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 67 u.s.f. Contrapunctus 14, Variante zu Contrapunctus 10.)

Notirung: 

Die beiden unbedeutenden Abweichungen, die Seite 67, Zeile 4, Takt 6 im Tenor, sowie Seite 70, Zeile 1, Takt 2 ebenfalls im Tenor vorkommen, sind offenbare Druckfehler in der Originalausgabe. Letztere liest dort die halbe Note *b* ohne Trillerzeichen, und im zweiten Falle die erste Viertelnote *e*, nicht *es*. (Siehe das Fehlerverzeichniss im Vorwort.)

* * *

[Contrapunctus 7.]

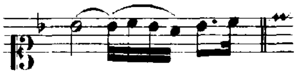
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 22 u. s. f. Contrapunctus 6.)

Notirung: dieselbe, wie in der Originalausgabe.

Lesarten:

Seite 23, Zeile 1, Takt 2, Alt. Zweimal das Zeichen ⁓, statt *tr*.

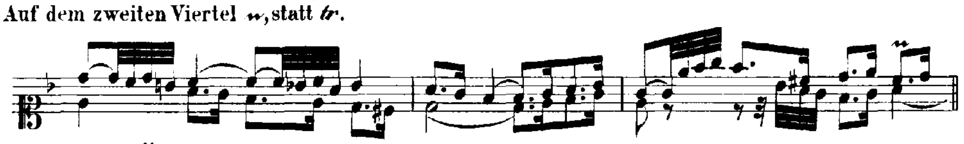
" " Zeile 4, Takt 1, Sopran. Auf dem vierten Viertel ein Pralltriller.

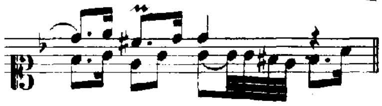
Seite 24, Zeile 1, Takt 4: 

" " Zeile 2, Sopran. Takt 2 auf dem dritten, Takt 4 auf dem vierten Viertel Pralltriller.

" " Zeile 3, Takt 2 bis 4:

" " Zeile 3, Takt 1, Bass. Auf dem zweiten Viertel ⁓, statt *tr*.

" " Zeile 4, Takt 1 bis 3: 

Seite 26, Zeile 3, Takt 3: 

Am Schlusse die Bemerkung „Corrigirt",

die sich besonders auf die Umschreibung der ursprünglichen Notengruppen: in die klarer und bestimmter ausgesprochene Eintheilung: bezieht. (Siehe darüber Jahrgang 23, Seite 21 des Vorwortes unter 3).

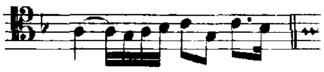
* * *

[Contrapunctus 8.]

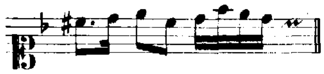
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 27 u. s. f. Contrapunctus 7.)

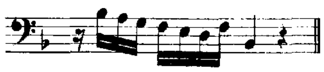
Notirung: dieselbe, wie in der Originalausgabe.

Lesarten:

Seite 27, Zeile 3, Takt 3: 

" " Zeile 4, Takt 3, Bass. Auf dem vierten Viertel ein Pralltriller.

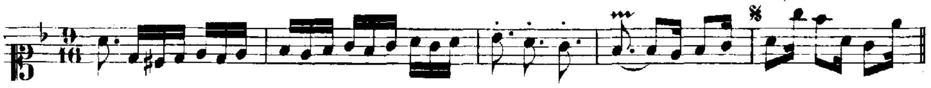
Seite 29, Zeile 1, Takt 3: 

Seite 30, Zeile 2, Takt 2: 

* * *

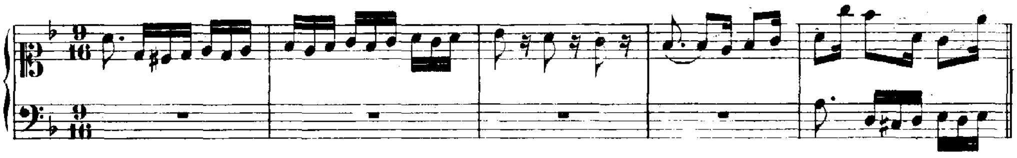
Canon in Hypodiapason.

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 75 u. s. f. Canon alla Ottava.)

Notirung:  u. s. f.

Resolutio Canonis.

Notirung:



Lesarten:

Seite 75, Zeile 3, Takt 1; desgleichen

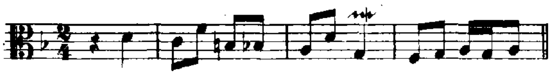
Seite 78, Zeile 4, Takt 1 (dem zufolge auch 4 Takte später in der Bassstimme) liest das Autograph auf dem fünften Sechszehntel *c* (nicht *cis*). Im Übrigen bestehen die Varianten nur in einigen Abweichungen der Verzierungen, worauf indessen um so weniger ankommen dürfte, da Bach selbst in diesen beiden autographen Niederschriften keinen Werth auf ihre Congruenz gelegt hat.

* * *

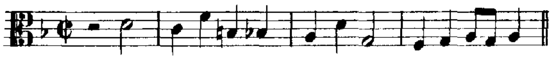
[Contrapunctus 9.]

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 31 u.s.f. Contrapunctus 8.)

Notirung:



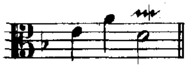
Darüber, am Rande rechts, die mit Bleistift geschriebene Bemerkung: „Folgendes muss also geschrieben werden“:



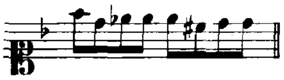
Lesarten:

Fehlende Triller: Seite 31, Zeile 4, Takt 3; – Seite 32, Zeile 1, Takt 5; – Seite 33, Zeile 1, Takt 1; – Seite 33, Zeile 2, Takt 1; – Seite 33, Zeile 4, Takt 3; – Seite 34, Zeile 5, Takt 3; – Seite 35, Zeile 3, Takt 1; – Seite 35, Zeile 5, Takt 5; – Seite 36, Zeile 1, Takt 4; – Seite 36, Zeile 4, Takt 4; – Seite 37, Zeile 2, Takt 1.

Seite 32, Zeile 4, Takt 1:



Seite 33, Zeile 5, Takt 3:

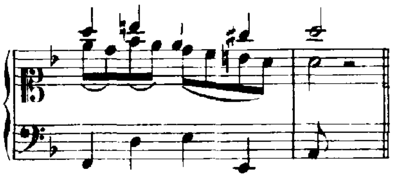


Seite 34, Zeile 5, Takt 1, Alt: erstes Viertel *fis* (nicht *f*).

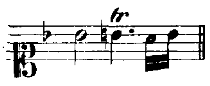
" " Zeile 5, Takt 3, Bass: drittes Viertel *d b* (nicht *d h*).

" " letzter Takt, Alt: erstes Viertel *d b* (nicht *d h*).

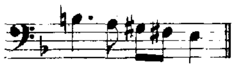
Seite 35, Zeile 1, Takt 3:



" " Zeile 4, Takt 1:



Seite 36, Zeile 3, Takt 5:

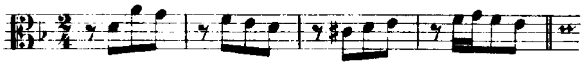


Seite 36, Zeile 4, Takt 4, }
Seite 37, Zeile 2, Takt 1, } Alt: *f e* (nicht *f es*) auf dem dritten Viertel.

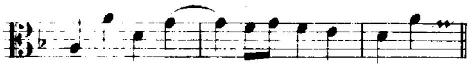
* * *

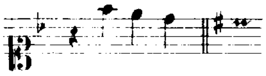
[Contrapunctus 10.]

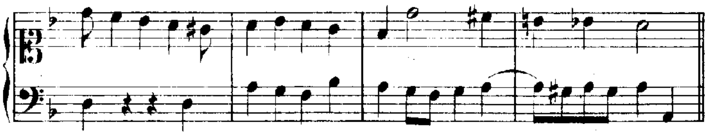
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 48 u. s. f. Contrapunctus 11.)

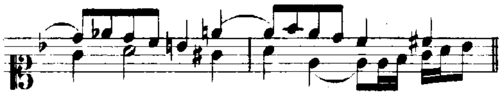
Notirung: 

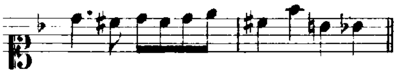
Lesarten:

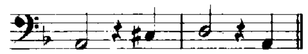
Seite 48, Zeile 2, Takt 1: 

" " Zeile 3, Takt 7: 

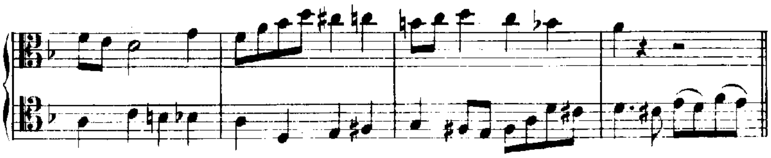
" " Zeile 4, Takt 2 bis 5: Alt: Bass: 

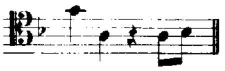
Seite 49, Zeile 4, Takt 2 und 3, Sopran: Alt: 

Seite 50, Zeile 1, Takt 2, Sopran: 

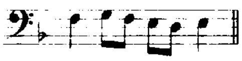
" " Zeile 1, Takt 3 und 4: 

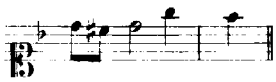
" " Zeile 3, Takt 2, Alt: *b a* auf dem vierten Viertel, nicht *h a*.

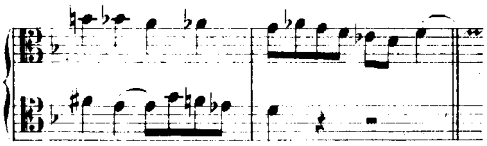
" " Zeile 4, Takt 3 bis 6: Alt: Tenor: 

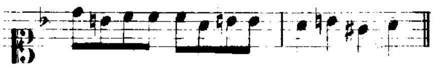
Seite 51, Zeile 1, Takt 3:  Takt 7:

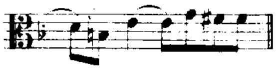
" " Zeile 2, Takt 5, Alt: nicht *cis*, sondern *c*.

" " Zeile 2, Takt 7: 

" " Zeile 4, Takt 1: 

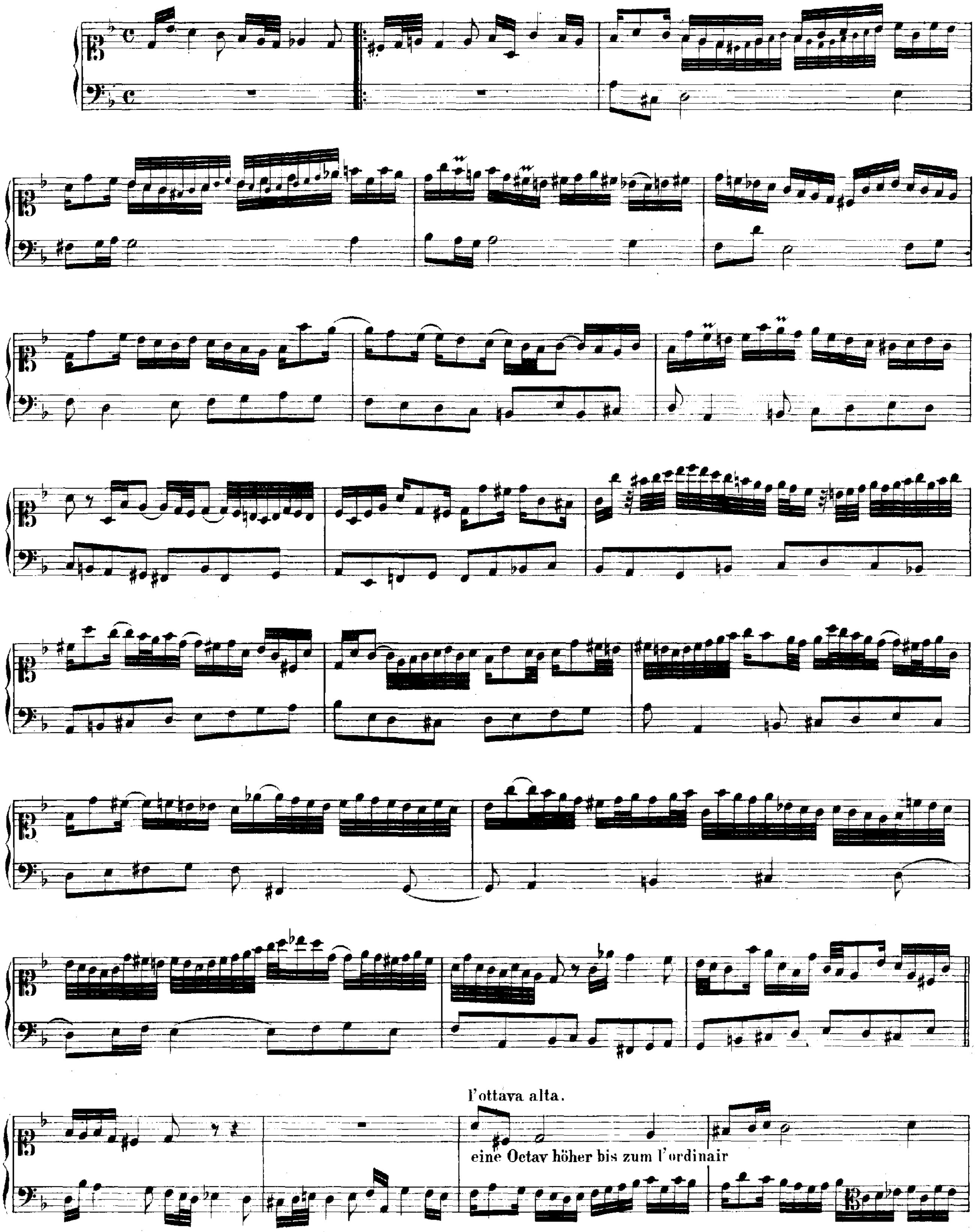
Seite 53, Zeile 2, Takt 6 u. s. f.: Alt: Tenor: 

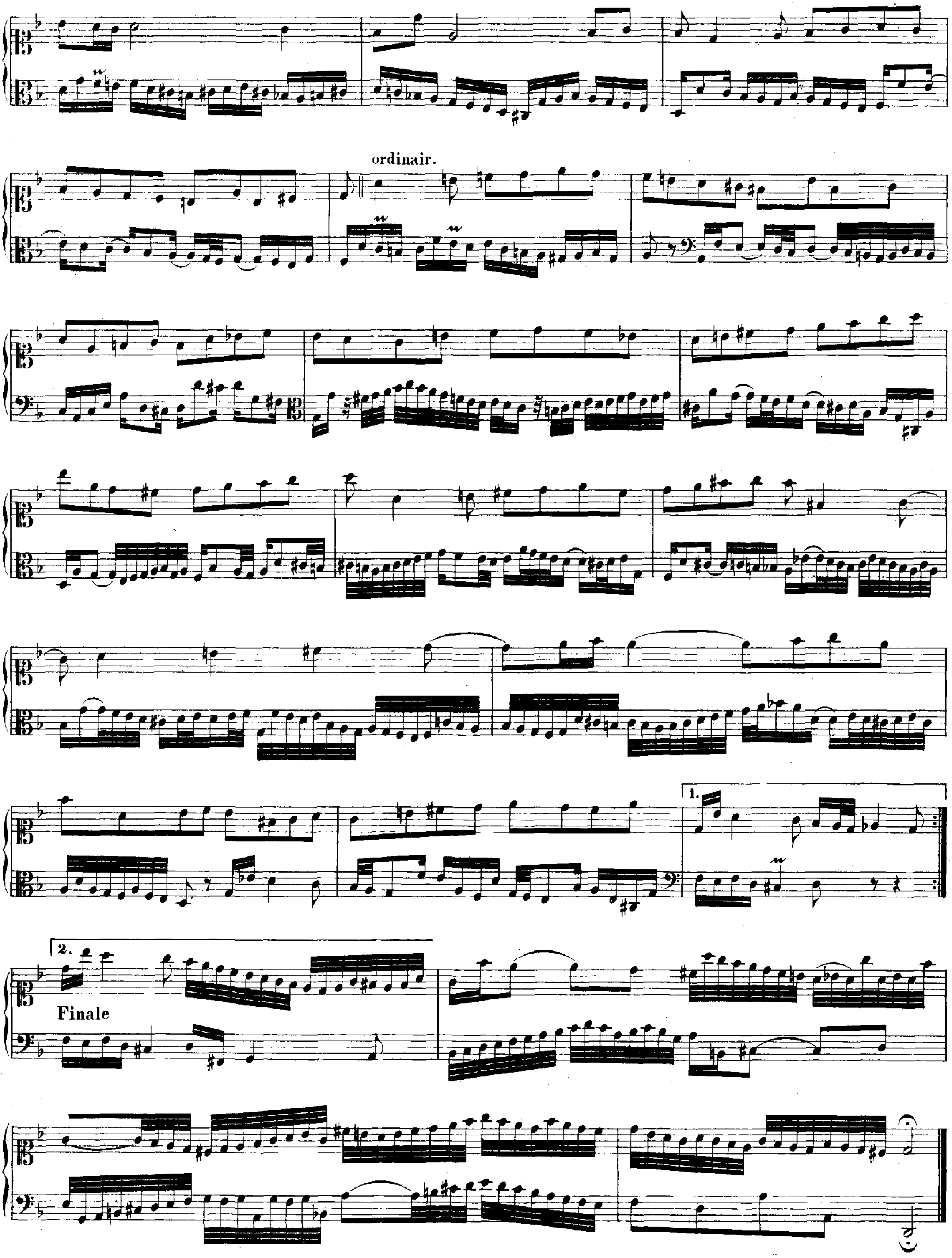
" " Zeile 3, Takt 6 u. s. f.: 

" " Zeile 4, Takt 5: 

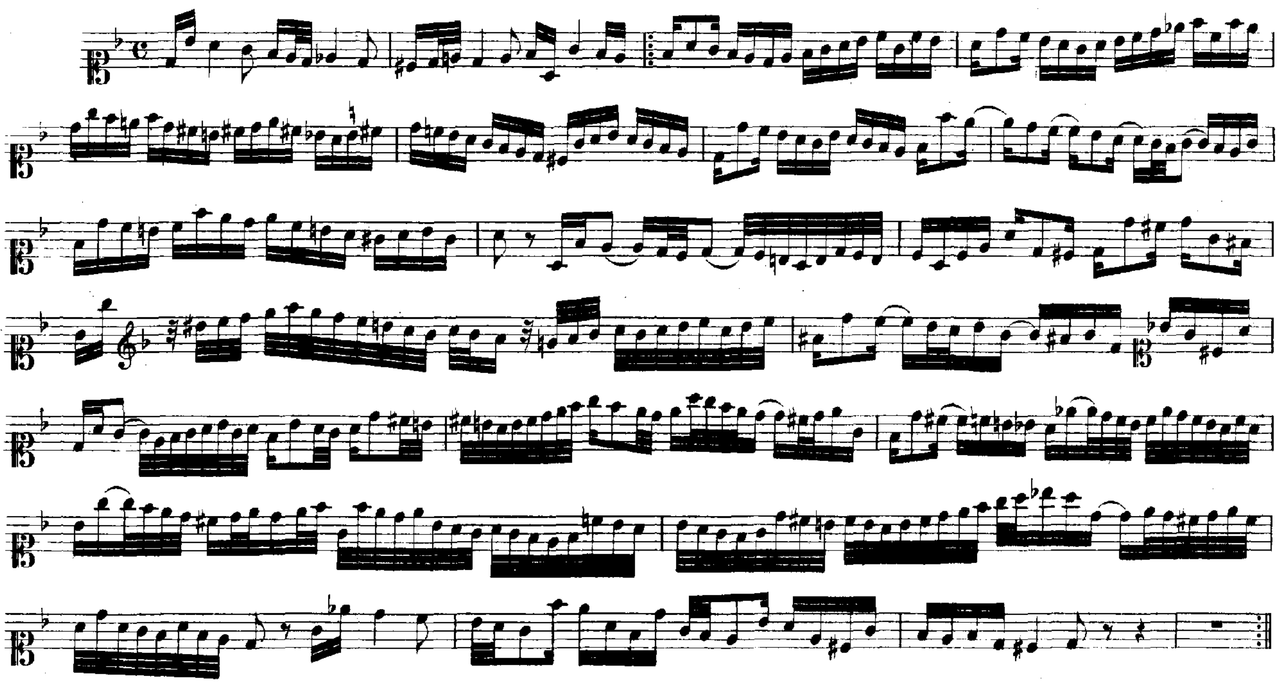
* * *

[Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus.]




ordinair.
1.
2.
Finale

Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus.

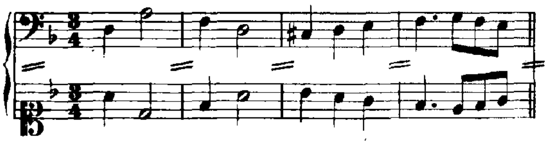


* * *

[Contrapunctus 11.]

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 55 u. s. f. Contrapunctus 12.)

Notirung:



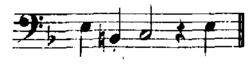
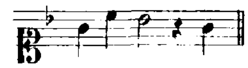
Lesarten:

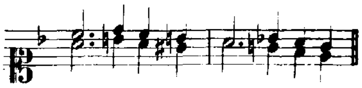
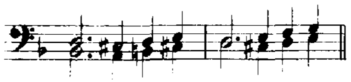
Seite 55, Takt 8, Tenor 1: *b* (nicht *h*).

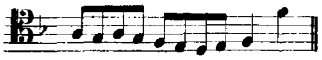
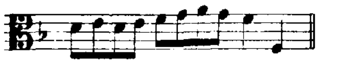
" " Takt 8, Sopran 2: *f* (nicht *fis*).

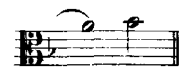
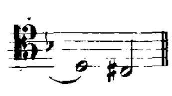
" " Takt 8 und 9, Alt 2:

" " Takt 9, Bass 1: ohne Triller.

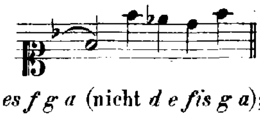
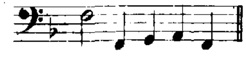
Seite 56, Takt 3, Bass 1:  Umkehrung: 

" " Takt 4, Sopran 1: Alt 1:  Umkehrung: 

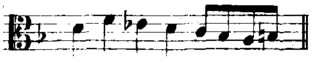
" " Takt 9, Tenor 1:  Umkehrung: 

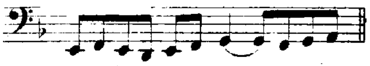
" " Takt 10, Alt 1:  Umkehrung: 

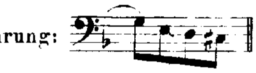
Seite 57, Takt 1, Bass 1: ohne Triller.

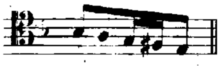
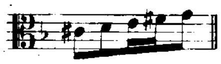
Seite 58, Takt 1, Sopran 1:  Umkehrung: 

" " Takt 3, Sopran 1: *d es f g a* (nicht *d e fis g a*); – Bass 1: ohne Triller und Nachschlag.

" " Takt 7, Alt 2: 

Seite 59, Takt 8, Bass 2: 

Seite 60, Takt 1, fünftes und sechstes Viertel im Sopran 1: Umkehrung: 

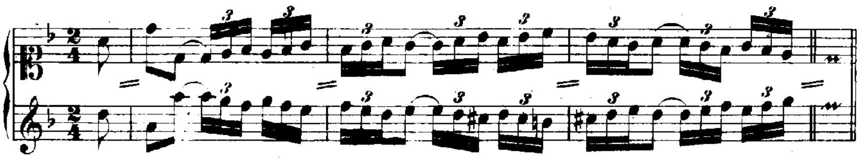
" " Takt 7, Tenor 1, Viertel 5 und 6:  Umkehrung: 

" " Schlusstakt: ohne Fermaten.

* * *

[Contrapunctus 12.]

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 61 u.s.f. Contrapunctus 13.)

Notirung: 

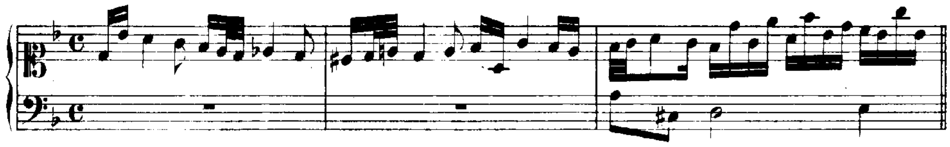
Lesarten:

Seite 61, letzter Takt, Bass 1: ohne Triller.
Seite 65, Takt 1, Bass 1: Pralltriller (nicht Triller).
" " Takt 5, Sopran 1: letzte Note *h* (nicht *b*).
" " letzter Takt: ohne Fermaten.
Seite 66, Takt 2, Sopran 1: Pralltriller (nicht Triller).
" " Schlusstakt: ohne Fermaten.

* * *

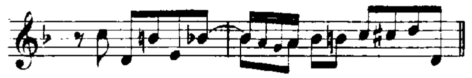
Canon al roverscio et per augmentationem.

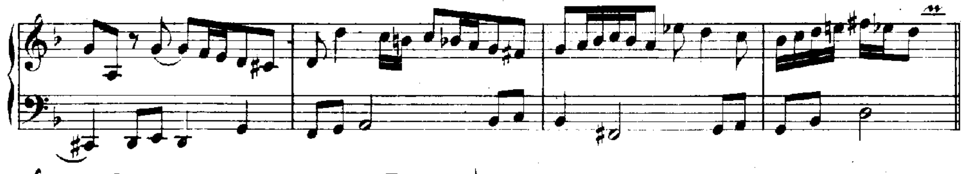
(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 71 u.s.f. Canon per Augmentationem in Contrario Motu.)

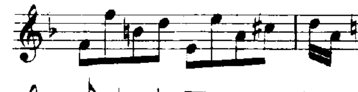
Notirung: 

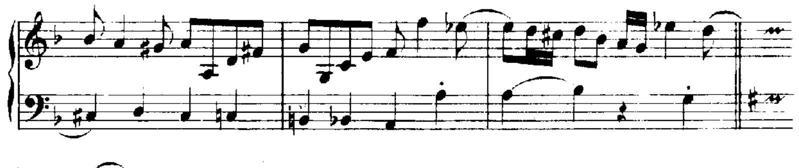
Lesarten:

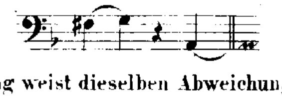
Seite 71, Zeile 2, Sopran: Takt 1, zweites Viertel *b d* (nicht *h d*); Takt 3, zweites Viertel *es g* (nicht *e g*).

" " Zeile 5, Takt 3 und 4:  Vergleiche die Umkehrung im Basse weiter unten: Seite 72, Zeile 5, Takt 3 u.s.f.

Seite 72, Zeile 2, Takt 4 u.s.f.: 

" " Zeile 4, Takt 3: 

" " Zeile 5, Takt 3 u.s.f.: 

" " Zeile 7, Takt 1: 

Seite 73 und 74. Die Umkehrung weist dieselben Abweichungen auf.
Seite 74, Zeile 7, Takt 2, Bass: *d c b c* u.s.f. (nicht *d c h c*).

* * *

Ende des Haupttheiles.

B) Die drei Beilagen.

Beilage Nr. 1.

Canon p. Augmentationem contrario motu.

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 71 u. s. f. „Canon per Augmentationem in Contrario Motu.")

Diese Beilage, die den vorhergehenden Canon in letztwilliger Fassung überliefert, besteht aus drei losen Blättern in Querformat, welche nur auf einer Seite beschrieben und mit Öl getränkt sind. Die mit Dinte gezogenen Linien dürften behufs Übertragung auf eine präparirte Platte vor Niederschrift der Noten und vor Durchsichtigmachung des Papieres mit Bleistift überzogen worden sein. Die Raumverhältnisse sind etwas weiter als im Originaldruck, und übertreffen dieselben in der Höhe auf dem ersten Blatte um eine, auf dem zweiten um vier Linien des Notensystemes (d. i. ¼ bis ¾ Centimeter). Für technische Herstellung der uns überlieferten Originalausgabe können diese Blätter mithin nicht gedient haben. Auch die Paginirung derselben: Seite 26, 27, 28, stimmt nicht mit der jener Ausgabe, die den betreffenden Canon erst auf Seite 48, 49 und 50 mittheilt.

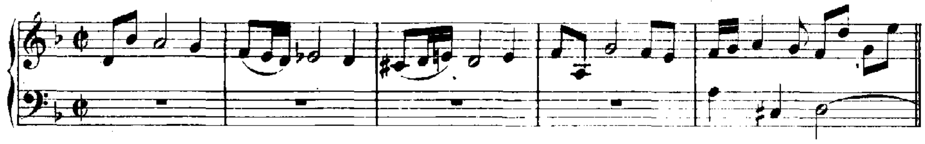
Die Überschrift des Componisten lautet wie oben angegeben ist:

„*Canon p. Augmentationem contrario motu*"

Daneben findet sich nachstehender Zusatz von C. Ph. E. Bach:

„NB. Der seel. *Papa* hat auf die *Platte* diesen Titul stechen lassen, *Canon per Augment. in Contrapuncto all Octava*, er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe *Platte*, u. gesetzet wie vorstehet."

Notirung:



Abweichende Lesarten sind nicht vorhanden.

* * *

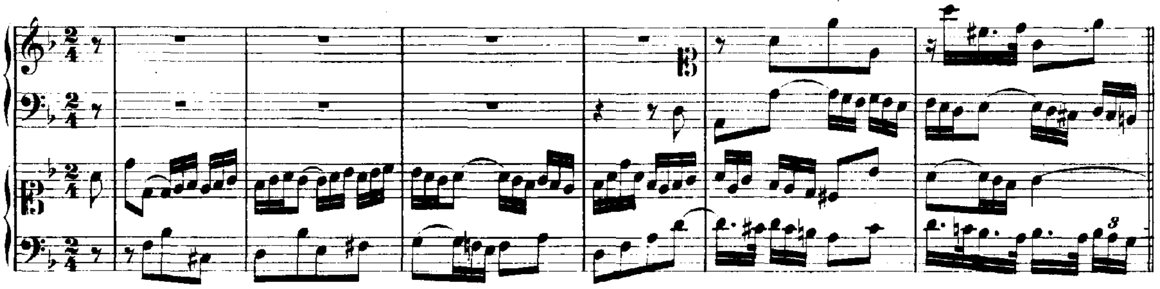
Beilage Nr. 2.

Sie besteht nur aus einem, auf allen vier Seiten zwar eng, aber sehr rein beschriebenen Bogen in Hochformat, und enthält:

[Fuga a 2 Clav.]

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 85 u. s. f. Fuga a 2. Clav.)

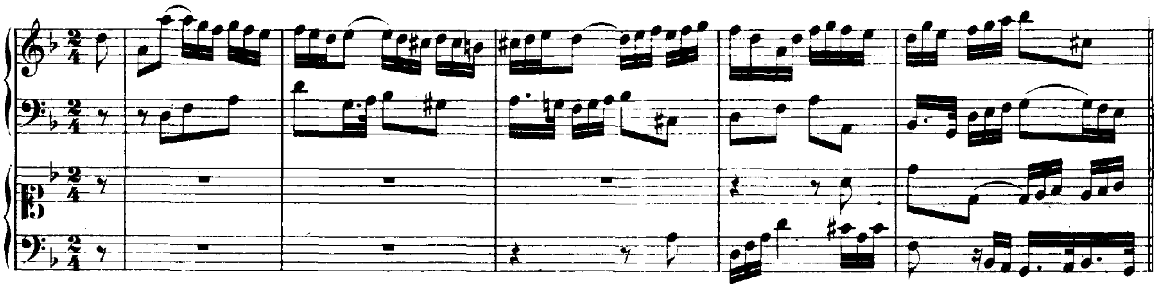
Notirung:



[Alio modo. Fuga a 2 Clav.]

(Vergleiche vorliegende Ausgabe Seite 89 u. s. f. Alio modo. Fuga a 2. Clav.)

Notirung:



Lesarten:

Sämmtliche Verschiedenheiten beruhen auf offenbaren Druckfehlern der Originalausgabe.

(Siehe Vorwort unter Fehlerverzeichniss.)

* * *

Beilage Nr. 3.

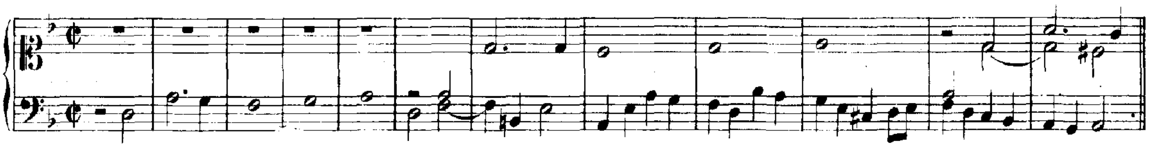
[Fuga a 3 Soggetti.]

(Siehe vorliegende Ausgabe Seite 93 u. s. f. Fuga a 3 Soggetti.)

Die Beilage besteht, ähnlich wie die erste, aus fünf losen, nur auf einer Seite beschriebenen Blättern in Querformat. Auf Rückseite des vierten Blattes befindet sich ein autographes Fehlerverzeichniss, das den Originaldruck von Seite 21 bis 35 betrifft. (Vorliegende Ausgabe Seite 30 bis 52). Blatt fünf bricht in der Mitte der zweiten Zeile plötzlich ab, woran sich C. Ph. E. Bach's Bemerkung knüpft:

„NB. Über dieser Fuge, wo der Nahme
B. A. C. H im Contrasubject
angebracht worden, ist
der Verfasser gestorben."

Notirung:



Lesarten:

Auch hier finden sich, mit Ausnahme der Druckfehler der Originalausgabe, keine Verschiedenheiten vor.

* * *

Schlussbemerkung.

Im Berliner Autographe fehlen demnach vier Nummern der Originalausgabe:

1, Contrapunctus 4 .... Seite 13,
2, Contrapunctus 10 .... „ 43,
3, Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza .... „ 79,
4, Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta „ 83.

Dagegen bietet das nämliche Autograph durch den weiter oben wiedergegebenen

„Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus"
(Seite 111)

ein besondres Interesse, indem es zu der (Seite 71) im Canon per Augmentationem in Contrario Motu gestellten Aufgabe, noch jene zweite, ältere Lösung mittheilt.

Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

Joh. Seb. Bach's

Orgelwerke.

Zweiter Band.

I. Orgelbüchlein,

Cöthen 1717—1723.

II. Sechs Choräle,

die sogenannten Schübler'schen.

1747—1749.

III. Achtzehn Choräle,

die sogenannten großen mit dem Schwanenliede

„Vor deinen Thron tret' ich".

Anhang.

a) Zwei ältere Lesarten zu Sammlung I.

b) Funfzehn ältere Lesarten zu Sammlung III.

Alphabetisches Inhaltsverzeichniß.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Allgemeines.

Der vorliegende Band ist der zweite in unserer Ausgabe, der ausschliesslich Orgelmusik enthält, während ein anderer, als dritter Theil der Clavierübung, mit den übrigen Theilen derselben im dritten Jahrgange vorausgeschickt werden musste. Die Grundsätze, die bei solchem Ordnen stets maassgebende bleiben werden, sind im Vorwort zu Jahrgang XV eingehend dargelegt worden. Wir stellen dem Autor gegenüber nie in subjectiver Weise zusammen, sondern halten uns ausschliesslich an seinen Willen, so weit er uns überliefert ist.

Den Inhalt bildet eine Reihe von Choralbearbeitungen, die Bach zu verschiedenen Zeiten in drei Sammlungen geschieden hat. Sie folgen sich hier chronologisch, während ein Inhaltsverzeichniss, das den Band schliesst, die einzelnen Stücke übersichtlich und alphabetisch ordnet.

Die erste Sammlung, die das Orgelbüchlein zum Abdruck bringt, entstand nach Angabe des Componisten zu einer Zeit, als er noch Kapellmeister in Cöthen war; also in den Jahren 1717—1723. Bach hat es nie selbst edirt.

Die zweite Sammlung, aus sechs Chorälen bestehend, erschien laut Originaltitel bei Schübler in Zella am Thüringer Walde mit folgendem Zusatz:

«Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn
Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella.»

Da Friedemann Bach, der zu den beiden «Herrn Söhnen» zählt, erst im Jahre 1747 nach Halle kam, so kann das Werk nur zwischen 1747—1749 erschienen sein.

Die dritte Sammlung endlich, die Bach wiederum nur handschriftlich hinterlassen hat, schliesst mit Bach's Todesjahr 1750 ab, und enthält seinen Schwanengesang, den er bekanntlich als kranker, erblindeter Mann kurz vor seinem Heimgange seinem Schwiegersohne Altnikol in die Feder dictirt hat.

Bach hat demnach die Sammlungen I und III in einer Fassung hinterlassen, der die Fertigstellung für den Druck abgeht, und die Sorge darum seinem Herausgeber überlässt, von dem er eine sorgfältige, künstlerisch eingehende Redaction fordert. Kaum wird man es für möglich halten, dass in dem Autograph zum Orgelbüchlein mit Ausnahme der beiden Choräle Seite 36 und 50 alle übrigen auf zwei Systemen mit Benutzung des Sopran- und Bass-Schlüssels zusammengedrängt erscheinen; eine mit dem Raum geizende Schreibweise, die in dem Autograph zur dritten Sammlung ebenfalls oft vorkommt. Wenn nun auch der Eintritt des Pedales überall deutlich und gewissenhaft angegeben ist, so dürfte andererseits im Orgelbüchlein oft genug die nähere Bezeichnung «für zwei Claviere»

fehlen. Und doch bleibt für Vortrag und Wirkung die Benutzung derselben eine wesentliche Sache. Ohne allen Zweifel fehlt die dahin zielende Angabe bei den Chorälen

Seite 4, 10, 12 und 26,

während sich eine gleiche Vortragsweise auch für die Choräle

Seite 5, 6, 13, 14, 32, 35, 39, 40—43, 44, 47, 48, 50—51, 52, 54, 58 und 59

empfehlen dürfte. *Die schönsten, bedeutungsvollsten Contrapunkte überweist unser Meister im mehrstimmigen Satze* für gemischte Stimmen mit besonderer Vorliebe, aber auch ganz sachgemäss, dem Tenore. Im Orgelbüchlein lässt sich diese Absicht wiederholt erkennen, und in solchen Fällen ist eine besondere Registrirung auf einem zweiten Manuale, welche, ohne die Melodie zu decken, den Tenor als selbstständige Stimme auszeichnet, auch ausführbar. In unserer Ausgabe findet man deshalb in den zuletzt angezogenen sechszehn Chorälen den Tenor, oder je nach Umständen auch die Melodie, unvermischt auf besonderem Systeme, ohne damit einer anderen Auffassung und Ausführung in den Weg zu treten. Die Anwendung des Alt- und Tenorschlüssels für eigen geartete Fälle liess sich dabei ebensowenig umgehen, wie in den Sammlungen II und III, wo sie von Bach selbst herstammt.

Die Ordnung der Choräle im Orgelbüchlein ist die des Kirchenjahres, während eine solche bei den Sammlungen II und III nicht ersichtlich ist. Es erschien ebenso rathsam als interessant beim Abdruck der Originale denselben auch in Kleinigkeiten, ja in scheinbar ganz gleichgiltigen Dingen nachzugehen. Dahin gehört zunächst der wörtliche Abdruck der Titel, die hier mit Umgehung der alten Rechtschreibung Zeile für Zeile wiedergegeben werden; ferner die ganze, projectirte Anlage des Orgelbüchlein's mit allem Fertigen und Unfertigen. Wollte es mir auch bis jetzt nicht gelingen, das Gesangbuch ausfindig zu machen, dem Bach wahrscheinlich gefolgt, so ist ein Anderer vielleicht glücklicher.

Dagegen hat man bisher vergeblich nach der Zeit geforscht, wann die 6 Schübler'schen Choräle erschienen sein mögen. Eine unscheinbare Anmerkung auf dem Titelblatte, deren bereits oben gedacht worden, und unzählige Male überlesen worden ist, wiegt durch Bezugnahme auf Friedemann Bach in Halle so viel als eine abgedruckte Jahreszahl. (Für diesen Fall also: 1747—1749.)

Mit dem Nachweis der bereits erwähnten Jahreszahlen können nun freilich nicht alle Fragen gelöst sein, die sich auf das Historische beziehen: denn zwischen Entstehung, Umarbeitung und Vollendetsein eines Werkes liegen oft Jahre. So begegnen wir in dem zu Cöthen zwischen 1717—1723 entstandenen Orgelbüchlein zwei Sätzen (siehe Seite 47 und 57), von denen Bach dem letzteren sogar erst auf seinem *Sterbebette 1750 die Vollendung gab* (vergleiche Seite 145). *Mithin liegen* zwischen erster und letzter Form nicht weniger als ungefähr 30 Jahre! Jene Jahreszahlen, welche sich mit Entstehung der vorliegenden drei Sammlungen verbinden, können deshalb nur allgemein gehaltene Anhaltepunkte bieten, die durchaus Berücksichtigung wichtiger Vorfragen erfordern. Zu *diesen zählen, ganz abgesehen von dem Inhalte:*

zunächst das Zurückgehen auf ältere Lesarten, mit denen sich die Ergebnisse solcher Untersuchungen verbinden, nach denen wir ein Werk als Original-Composition, oder als Arrangement zu beurtheilen haben;

ferner die lokalen Abweichungen in den Melodieen und die Gebräuchlichkeit einer solchen da oder dort;

endlich die Eigenart der verschiedenen Orgeln, für die Bach schrieb.

Was die älteren Lesarten betrifft, die namentlich der dritten Sammlung gegenüber von besonderer Bedeutung sind, so zeigen namentlich die drei Varianten «*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*» — (vergleiche Seite 98 mit Seite 159, 160 und 162) — den Vollendungsprozess in einer

Weise, der nicht minder, als der soeben erwähnte aus dem Orgelbüchlein, nach Dezennien rechnen dürfte. Die beiden Varianten zu «*Nun komm der Heiden Heiland*» (vergleiche Seite 116 mit Seite 174 und 176) lassen aber noch ein Mehreres erkennen. Offenbar ist die zweite Lesart (Seite 176) die ältere, die sich uns mit ihrem einfachen, unverzierten Cantus firmus als ein Geschwisterkind der sechs Schübler'schen Choräle darstellt, von denen schon im Vorworte zu Jahrgang XXII (Seite 14 und 26) die Entlehnung aus Cantaten nachgewiesen wurde. Wie nun die Bezeichnung «*a due Bassi*» zu verstehen sei, lehrt speciell die Erinnerung an den Choral «*Ach bleib' bei uns*» aus der Cantate Nr. 6: «*Bleib bei uns*» (Jahrgang I Seite 168), wo der Cantus firmus mit obligatem Violoncell und Continuo begleitet wird. Demgemäss ist auch die Registrirung jenes Choralsatzes einzurichten, die für den ersten Bass — der ursprünglichen Violoncell-Stimme — den 16-Fusston ausschliesst. Als ähnliche Übertragungen dürften sich mit der Zeit noch manche andere Orgelchoräle enthüllen, wie z. B. der Choral aus dem Orgelbüchlein: «*Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*» (Seite 55), von dem mehrere ältere Handschriften die Sechszehntel-Figur vom sechsten Viertel an eine Octave tiefer in der Violoncell-Lage mittheilen. Gerade solche und ähnliche Überlieferungen bezeugen indess durch ihre treue, unkünstlerische Wiedergabe, die das Instrument unberücksichtigt lässt: dass sie nicht nach dem Bach'schen Orgelarrangement, sondern direct nach der Partitur der betreffenden Cantate gefertigt wurden, für die Bach den Tonsatz ursprünglich componirte.

Ferner sind für die Frage der Entstehungszeit die lokalen Abweichungen in den Melodieen von Wichtigkeit, in deren Wahl sich Bach nach dem Orte seiner Wirksamkeit zu richten hatte. Die zahlreich erhaltenen Choralbearbeitungen seines Freundes, des Lexicographen Walther, dessen Wirkungskreis als Organist stets auf Weimar beschränkt blieb, bieten für derartige Untersuchungen den geeignetsten, zuverlässigsten Stoff. Nach ihnen kann Das, was Bach aus seiner Weimar'schen Zeit in die vorliegenden drei Sammlungen aufgenommen hat, nur ein Geringes sein. Die sechs Schübler'schen Choräle sind jedenfalls solchen Cantaten entlehnt, die zu den schönsten des Meisters zählen. Sie cultiviren den figurirten Choral in einer Weise, wie er in den Cantaten aus der früheren und mittleren Zeit nicht vorkommt. Nach meinem Dafürhalten datiren sie aus den Jahren 1735—1745, und mit ihnen auch die verwandten Choräle «*Nun komm der Heiden Heiland*» aus Sammlung III. Überhaupt dürfte man nicht fehlgehen, auch die «älteren» Lesarten dieser dritten Sammlung, mit Ausnahme der beiden auf das Orgelbüchlein zurückführenden, nach Leipzig zu verlegen. Anders verhält es sich dagegen mit letzterem selbst, dessen Entstehung an die Weimar'sche Periode grenzt. Sollte Bach nicht auch, ähnlich wie für Sammlung III, auf ältere Arbeiten aus Arnstadt, Mühlhausen und Weimar zurückgegriffen haben? Wenn ich den Canon «*Liebster Jesu, wir sind hier*» (Seite 49 und 50) in Abrechnung bringe, einen Tonsatz, der sich bei Kirnberger schon in einer Sammlung älterer Choralbearbeitungen unseres Meisters wiederfindet, so muss ich diese Frage für das Grosse und Ganze entschieden verneinen. Schon die ältesten Theile des Büchlein's legen Zeugniss dafür ab, dass sie erst in Cöthen componirt worden sind. Die Schrift nämlich beweist durch ihren Wechsel — der sogar drei verschiedene Sopranschlüssel aufzuweisen hat — ganz unwiderleglich ein nur allmähliges Entstehen des Werkes; ein Anwachsen, das sich demgemäss über die ganze sechsjährige Cöthen'sche Periode erstreckt haben muss. Die ältesten Theile zeigen nun als Charakteristicum eine zierliche Reinschrift, und in den Kreuz-Tonarten den Gebrauch des *B* (♭) statt des *B*-Quadrates (♮). Hierher gehören folgende sechs Choräle:

«*Der Tag, der ist so freudenreich*»	Seite 8	«*Das alte Jahr*»	Seite 19
«*Vom Himmel hoch*»	„ 9	«*Komm, Gott, Schöpfer*»	„ 47
«*Lobt Gott, ihr Christen*»	„ 13	«*Durch Adam's Fall*»	„ 53

Dieser Gebrauch verschwindet allmählig in den beiden Chorälen:

«*Jesus Christus, unser Heiland*» Seite 39
«*Erstanden ist der heil'ge Christ*» Seite 44

um dann in den übrigen der neueren Schreibweise Platz zu machen.

Von den zuerst aufgeführten sechs Chorälen sind mir in Walther'schen Bearbeitungen drei begegnet; nämlich: «*Lobt Gott, ihr Christen*»; «*Komm, Gott, Schöpfer*»; und «*Durch Adam's Fall*». Aber schon hier weichen die Weimarisch-lokalen Lesarten der Melodieen von denen des Orgelbüchlein's ab, und namentlich ist es die letztere, welche die Frage zur Entscheidung bringt. Auf einer Seite stehen:

> Walther und Bach, letzterer mit seiner Weimar'schen Cantate «*Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*» (Jahrgang II Seite 252);

auf der anderen:

> eins der «ältesten» Stücke des Orgelbüchlein's (Seite 53) und die Cantate «*Ich glaube, lieber Herr*» aus der Leipziger Zeit (vergleiche Jahrgang XXIII Seite 255 und Vorwort Seite 17).

Hier also, in Weimar Übereinstimmung, — dort in Cöthen-Leipzig desgleichen; hier die in Weimar übliche Lesart, — dort die in Cöthen-Leipzig davon abweichende. Doch noch einige andere Beispiele!

Als Bach zu Weimar die Cantate Nr. 106 «*Gottes Zeit*» componirte, wählte er für das Lied «*In dich hab' ich gehoffet, Herr*» jene Melodie, die auch Walther ausschliesslich benutzte; in Cöthen dagegen für das Orgelbüchlein eine entschieden andere. Auch die Melodie, die Walther unter der Bezeichnung «*Lob sei dem allmächtigen Gott*» anwendet, ist gleichfalls eine Weimarische, die mit der Bach'schen im Orgelbüchlein nichts gemein hat. (Vergleiche die Belege Seite XIII und XIV.)

Endlich erkennen wir die Cöthen'sche Periode an den Anforderungen, die Bach in den Chorälen Seite 4 und 12 an den Umfang des Pedales stellt. Alles was sich von Bach'schen Orgelsachen auf Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Leipzig zurückführen lässt, zeigt uns weder das hohe eingestrichene *fis* noch *f*. Diese hohen Töne fanden sich nur auf der Orgel der lutherischen Kirche zu Cöthen. Von dieser Orgel berichtet im Jahre 1803 C. F. Hartmann in der Geschichte dieser Kirche Seite 19 und 20*): «Die Orgel steht gegen Abend, und ist ein ungemein starkes und vortreffliches Werk, das durch präzisen Anspruch der Töne sich sehr auszeichnet. Zu ihrer Erbauung schenkte die Fürstin Gisela Agnes schon im Jahre 1699 eintausend Thaler. Ihr Baumeister hiess Müller; dieser hielt sich auf Unkosten der Fürstin in Köthen auf, und seine Geschicklichkeit beweisen auch unter andern die Orgeln in Kalbe und Könnern. Die hiesige Orgel hat im Pedal acht Stimmen, worunter der Posaunenbass 16 Fuss ganz vortreflich ist; im Hauptmanual zehn Stimmen, worunter sich das Prinzipal 8 Fuss, welches im Gesicht stehet, und Trompete, auch 8 Fuss, besonders auszeichnen; im Rückpositiv zehn Stimmen, darunter die sogenannte *vox humana* (Menschenstimme), welche der ehemalige hiesige Orgelbauer Zuberbier bei Reparatur der Orgel (1734 und in den folgenden Jahren) verfertigte, einen besondern Vorzug hat. Die Stimmen des Hauptmanuals und des Rückpositivs können durch die Koppel vereiniget werden. Ausserdem ist ein Tremulant angebracht, welcher im Hauptwerk ein Zittern oder Schwanken der Töne hervorbringt. Zu dem ganzen Werke sind vier Balgen. Im Jahr 1708 am ersten Osterfeiertage wurde sie zum erstenmahl gespielt; nachher ist sie allmälig beträchtlich verbessert worden.» Dass Bach bei diesen Verbesserungen

*) Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus-Kirche in Köthen. Herausgegeben von C. F. Hartmann. Köthen, in Commission der Aueschen Buchhandlung 1803.

wesentlichen Antheil genommen, darf unbedingt angenommen werden, zumal er durch persönliche Freundschaft und Gunst seines Fürsten Vieles zu erreichen vermochte, was nach seiner Ansicht das Werk, der Anlage gemäss, vervollkommnen konnte. Leider hat eine Reparatur aus neuerer Zeit diese nach obigem Berichte so hoch gerühmte, vortreffliche Orgel gründlich verdorben. Das Rückpositiv wurde entfernt, die Stimmen desselben, so weit sie Platz fanden, in dem alten Orgelschrank des Hauptwerkes untergebracht, und was nicht hineingehen wollte, einfach cassirt, oder durch kleinere weniger Raum beanspruchende Stimmen ersetzt. So zählt denn das jetzige Werk zunächst 3 Stimmen weniger, als früher, ein Verlust, der mit 2 Stimmen das Pedal, und das Oberwerk mit der erwähnten *vox humana* trifft. Ferner wurde ein Principal 8 Fuss, welches, — nach Bach's Vorschrift beim Choral Seite 4 zu urtheilen, — im Rückpositiv gestanden haben muss, mit einem Principal 4 Fuss vertauscht, wenn nicht etwa auch eine 16-füssige Stimme, die hier auf besonderem Manuale mit zu spielen ist, zur ursprünglichen Disposition des beseitigten Theiles gehörte. Denn die Originalbezeichnung lautet

für die rechte Hand: «*Man. Princip.* 8 *F.*»
für Pedal: «*Ped. Tromp.* 8 *F.*»

Angaben, die wir für den Bass in der linken Hand durch ein 16-füssiges Register zu vervollständigen haben. Eine solche Registrirung ist gegenwärtig unmöglich, indem man auf dem Obermanuale weder die Oberstimmen mit Principal 8′, noch den Bass mit einem 16-Fusstone spielen kann. Endlich verstümmelte die sinnlose Reparatur auch die frühere, vollständige Tonleiter des Pedales vom grossen *C* bis zum eingestrichenen *fis*, von der zwei Töne der eingestrichenen Octave, nämlich *dis* und *fis*, den räumlichen Verhältnissen zum Opfer fallen mussten. Von den Tönen dieser Octave blieben nur *c*, *cis*, *d*, *e* und *f*, die indessen genügen, um den alten Umfang erkennen zu lassen.

Als bemerkenswerth möchte ich noch mittheilen, dass die alte Orgel in der kleinen Schlosscapelle zu Cöthen ebenfalls grossen Tonumfang besass, der ohne Auslassung von Tönen in beiden Manualen vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen *e*, im Pedal vom grossen *C* bis eingestrichenen *e* reichte. Ich sah dieselbe im Jahre 1865, allerdings in einem Zustande, der mehr einer Ruine glich. Das Pedal war noch am besten erhalten: aber obwohl ein Register desselben ganz abhanden gekommen war, bestand der wohl disponirte Rest doch noch aus Subbass 16, Octave 8, und Super-Octave 4 Fuss.

Besonderes.

I.

Orgelbüchlein.

Cöthen 1717—1723.

(Seite 3.)

A. Handschriftliche Vorlagen.

1. Das Autograph, Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
2. Sechs Choräle daraus, — Seite 4, 38, 52, 55, 57 und 60 —, in alter, von J. S. Bach revidirter Handschrift. Sie stammen aus dem Nachlasse meines Grossvaters F. W. Rust und befinden sich gegenwärtig in meinem Besitze.
3. Eine mit zwei Ausnahmen vollständige Abschrift von Kirnberger's Hand. Die fehlenden Stücke finden sich in vorliegender Ausgabe Seite 47 und 49. Die sehr

correcte, zuverlässige Handschrift ist Eigenthum des Herrn Professor Dr. Wagener zu Marburg.

4. 6 Choräle daraus in sehr alten Abschriften aus dem Nachlasse von Krebs, dem bekannten Schüler unseres Meisters. Eigenthum des Herrn F. Roitzsch zu Leipzig. Siehe Seite 5, 33, 53, 54, 55 und 58.
5. 8 Choräle daraus in Handschrift des Lexicographen Walther, zu finden in drei von Zegert gesammelten Bänden auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Vergleiche Seite 6, 7, 9, 14, 19, 24, 26 und 46.
6. 2 Choräle daraus, Seite 5 und 54, in einer sehr umfangreichen, vom Lexicographen Walther gefertigten Sammlung alter Choralbearbeitungen für Orgel. Eigenthum des Herrn Musikdirector Frankenberger zu Sondershausen.
7. 28 Choräle daraus in einer alten Handschrift von Oley, ehemaligem Organist in Aschersleben. Eigenthum des Herrn Kammersänger Hauser zu Carlsruhe. Hier begegnen wir ihnen auf Seite 3—9, 12—17, 20, 24, 30—31, 33—37, 40—44, 47, 48, 56, 57, 59 und 60.
8. 12 Choräle daraus in alten Handschriften auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg; siehe Seite 5, 6, 7, 13, 14, 16, 30, 45, 50, 55, 56 und 59.

B. Gedruckte Vorlagen.

9. Die Peters'sche Ausgabe.

1. Das Autograph.

Es zählt 92 Blätter in klein Quart, ist in Pappe mit Lederrücken und Spitzen eingebunden und trägt nachstehenden Titel:

„Orgel-Büchlein | Worinne einem anfahenden Organisten | Anleitung gegeben wird, auff allerhand | Arth einen Choral durchzuführen, an- | bey auch sich im Pedal studio zu habi- | litiren, indem in solchen darinne | befindlichen Choralen das Pedal | gantz obligat tractiret wird. | Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, | Dem Nechsten, draus sich zu belehren. | Autore | Joanne Sebast. Bach | p. t. Capellae Magistro | S. P. R, Anhaltini- | Cotheniensis."

Was die Verschiedenheit der Schrift anbetrifft, desgleichen der in älteren Theilen vorkommende Gebrauch des *B* statt des *B*-Quadrates in Kreuztonarten, so wurde darüber schon unter «Allgemeines» ausführlich berichtet. Dagegen zeigt sich der Entwurf des Werkes in seinen nach dem Kirchenjahre geordneten Überschriften wie aus einem Gusse, und zwar dergestalt, dass für kürzere Choräle nur eine Seite, für längere zwei Seiten berechnet worden sind. Bei der allmähligen Ausführung traf indessen diese Rechnung nicht immer zu, und in solchen Fällen begegnet man, trotz aller Kleinheit und Enge der Schrift, angehefteten Papierstreifen, sowie der sehr unleserlich gewordenen deutschen Tabulatur, um das betreffende Stück auf eine Seite zu pressen. Mehrentheils lässt sich diese Tabulatur nur noch durch die Lupe entziffern.

Niemand, der Bach's Künstler-Natur einigermassen kennt, wird in dem Autograph des Orgelbüchlein's eine Handschrift erwarten, in der es für unsern Meister niemals Etwas zu verbessern gegeben hätte. Verbesserungen finden sich auch hier; sie sind aber äusserlich sehr schwer, und häufig nur durch abweichende Lesarten älterer Copieen zu erkennen, die bald früher, bald später genom-

men wurden. Dieser Umstand ist für das Alter der Vorlagen, wie für den Ursprung der Varianten von grösster Wichtigkeit. Wir kommen weiter unten noch einmal darauf zurück. Für correcte Herstellung des Notentextes begegnet man durchweg der grössten Sorgfalt von Seiten des Componisten, die er auch auf das Äussere, sei es nun Rein- oder Schnellschrift, überträgt. Wo es nicht anders ging, sind sogar die bei Bach sonst nicht üblichen Rasuren in Anwendung gebracht, während sich nur in wenigen Fällen Gestrichenes, oder durch beigefügte deutsche Tabulatur Verbessertes findet. Ungenügend sind nur die Andeutungen in Betreff des Vortrages, worüber Eingehenderes bereits unter «Allgemeines» berichtet wurde.

2. Die von Bach revidirten 6 Choräle
aus dem Nachlasse meines Grossvaters, Seite 4, 38, 52, 55, 57 und 60.

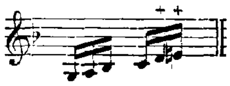
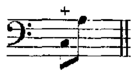
Sie bewähren vollkommenste Übereinstimmung mit dem Autograph, sogar im Format, und legitimiren sich dadurch als Abschriften aus Bach's letzter Periode, da nach den Rasuren im Autograph, denen man Seite 4 Takt 11 und 13 begegnet, ältere Lesarten existirt haben, während jene die neuesten bringen.

3. Die Abschrift Kirnberger's.

Obwohl nicht vollkommen fehlerfrei, kann man sich im Allgemeinen auf ihre Treue und Correctheit wohl verlassen. Hinsichtlich der Lesarten bestätigt sie mit geringen Ausnahmen Bach's letzten Willen, so dass ihre Entstehung in Kirnberger's Studienzeit bei Bach (Leipzig 1739—1740) angesetzt werden muss. Stellen, wo Kirnberger nicht Bach's letzte Verbesserungen aufweist, finden sich

Seite 37 in der dritten Stimme Takt 1 auf dem dritten Viertel;
Seite 42 im Tenor Takt 10 auf dem ersten Viertel, u. s. w.

Beide, auch im Autograph erkennbare ältere Lesarten lauten:

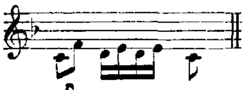
Seite 37:  Seite 42: 

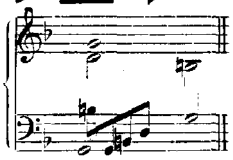
Das Pedal ist durchgängig mit rother Dinte eingetragen.

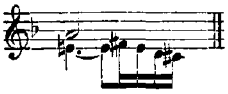
4, 5, 6, 7, 8.

Sämmtliche darunter namhaft gemachten Handschriften, also auch die von Bach's Weimar'schem Freunde und Collegen Walther, erreichen das Alter des Berliner Autographes keineswegs, und führen mithin auf ältere Original-Vorlagen nicht zurück. Gleichwie der autographe Titel und die lokalen Lesarten der Melodieen Zeugniss ablegen für die Entstehung des Orgelbüchlein's in Cöthen, so auch jene Erscheinung. Die Entstehung sämmtlicher Copieen fällt vielmehr in den langen Zeitraum, den Bach in Leipzig verlebte. Deshalb gründet sich der Ursprung der Lesarten theils darauf, — da in ihrer Bewegung ein völliger Stillstand selbst zwischen Kirnberger's Aufenthalt in Leipzig (1740) und Bach's Tode (1750) noch nicht eingetreten war, — theils auf Schreibfehler und Willkürlichkeiten der Sammler. Unter den verzeichneten Handschriften bleibt die aus dem Nachlasse von Krebs (unter 4) jedenfalls die älteste. Aus ihr hat Walther, — wie dies charakteristische Kennzeichen klar beweisen, — öfters copirt. Ein sicheres Zeichen ihres grösseren Alters trägt sie besonders auch dadurch an sich, dass sie den veralteten Gebrauch des *B* statt des *B*-Quadrates in Kreuztonarten häufig adoptirt, während ihn Walther möglichst zu tilgen sucht. Jedoch schon diese älteste Copie bietet namentlich in dem Choral Seite 33, «*O Mensch, bewein' dein' Sünde gross*», die schlagendsten Beweise dafür, dass sie erst dann entstanden sein kann, nachdem Bach im Laufe der Jahre wesentliche Verbesserungen in sein Handexemplar nachgetragen hatte. Deutlich lässt das Autograph

besonders an dieser Stelle erkennen, wie die Melodie in erster Niederschrift sehr einfach gehalten war, während die Arabesken derselben ihre spätere Entstehung durch kleinere Noten und blassere Dinte bekunden. Andererseits enthalten aber die in Rede stehenden Handschriften noch weit weniger als Kirnberger Bach's letztwillige Verbesserungen. So findet man in ihnen Lesarten, die das Autograph durch Rasuren und Correcturen getilgt zeigt, in ursprünglicher, nachstehender Gestalt erhalten:

bei Oley, Seite 6. Takt 7:  , wodurch mit dem Bass des Pedales Octaven entstehen;

bei Walther, Seite 7. Takt 8: 

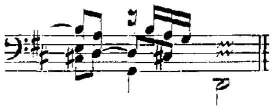
bei Oley, Seite 17, Takt 6: 

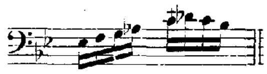
bei Oley (und Peters), Seite 30,
bei Oley (und Peters), Seite 47, } wie Anhang Seite 149 und 150 mittheilt.

Und da diese Stellen in endgiltiger Gestalt schon bei Kirnberger vorkommen, so datirt ihre ältere Form aus der Zeit vor 1740, wie andererseits die ältesten Handschriften aus dem Krebs'schen Nachlasse erst nach 1720 entstanden sein können.

Notiren wir neben den Lesarten jener Vorlagen auch einige Schreibfehler ihrer Verfasser.

Seite 9 liest Walther (Sammlung Zegert I) im letzten Takte die drei tieferen Stimmen:

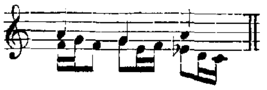


Seite 14, nach Walther (Sammlung Zegert III) im siebenten Takte: 

Seite 25, Takt 1, bei Oley falsche Eintheilung auf dem ersten Viertel: statt .

Seite 25, Takt 4 fehlen bei Walther (Sammlung Zegert III) auf dem dritten Viertel im Alt die beiden Noten *cis* und *d*.

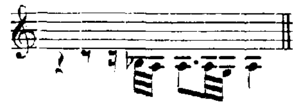
Seite 43, Takt 1 liest Oley (und nach ihm die Peters'sche Ausgabe) das erste Viertel im Alt *a* (statt *g*).

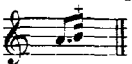
Seite 53, letzte Zeile Takt 1 schreibt die Handschrift unter 4.: 

Seite 59, liest die Handschrift unter 8.: Takt 1 das sechste Achtel im Tenor *fis* (statt *d*); Takt 5 das vierte Viertel im Pedal ohne *e*; Takt 6 das vierte Viertel im Pedal *d cis d* u. s. f.

Als offenbar willkürliche Correcturen verrathen sich:

bei Oley Seite 5: der Rückgang zur Wiederholung des ersten Theiles, den er im Alte nach dem des zweiten Theiles verbesserte; ferner die Kürzung des letzten Taktes, der bei ihm — des anfänglichen Auftaktes halber — mit den ersten Noten des dritten Viertels abschliesst.

Bei demselben Seite 25, wo er im Schlusstakte das durchgehende *h* des Tenores mit dem *b* der zweiten Stimme nicht ertragen mochte, und letztere dahin abänderte: 

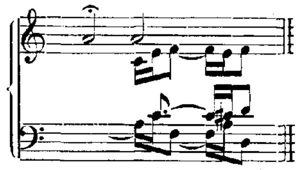
In der Handschrift unter 4) Seite 53, Takt 3, wo auf dem vierten Viertel wegen *gis* im Tenore die Durchgangsnote *h* in der Melodie zugesetzt wurde: 

Desgleichen Seite 58, wo im Alte die Schlussnote *cis* lautet, die im Autograph — und nach ihm getreu bei Kirnberger — absichtlich fehlen dürfte. U. s. f.

Damit können die Ergebnisse der zeitraubenden Vergleiche mit den erwähnten alten Handschriften abgethan sein. Praktischen Werth für Herstellung unserer Ausgabe hatten insbesondere jene Theile, die uns im Autograph nur in unleserlichen, vom Alter verblichenen Tabulaturen mitgetheilt werden. Die Peters'sche Ausgabe hat diese Zeichen nicht immer glücklich gelöst, namentlich die letzten sechs Takte nicht von Seite 31.

Die erste Tabulatur im Autographe findet sich als Correctur

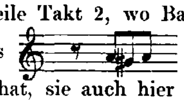
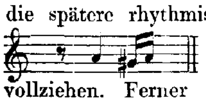
Seite 3, Takt 7. Hier lautet der alte, von keiner Abschrift überlieferte Notentext im Manuale:

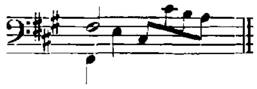


Die übrigen Tabulaturen betreffen:

Seite 9, Takt 3 bis 6.
Seite 17, zwei und einen halben Takt des Schlusses.
Seite 25, die drei letzten Takte.
Seite 27, die letzte Hälfte des Schlusstaktes.
Seite 31, die letzten sechs Takte.
Seite 36 und 37, sämmtliche Noten des Pedales.

Offenbare Unrichtigkeiten habe ich im ganzen Werke nur zwei angemerkt, und zwar

Seite 31, letzte Zeile Takt 2, wo Bach die spätere rhythmische Umwandlung und Correctur des Thema's  in  bei der Tabulatur übersehen, und vergessen hat, sie auch hier zu vollziehen. Ferner

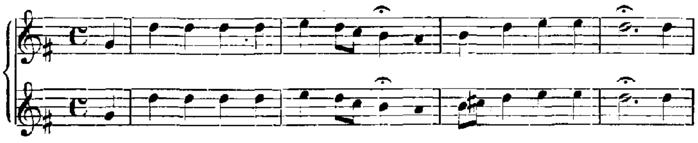
Seite 49, letzte Zeile Takt 3 im Pedale, wo sich neben dem *fis* noch zwei unerklärliche Noten finden; nämlich: 

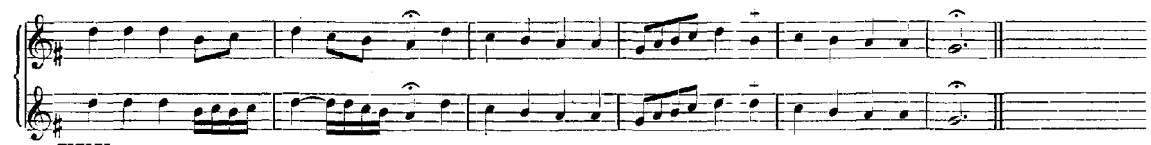
Mit Bezugnahme auf die unter «Allgemeines» berührten lokalen Eigenthümlichkeiten zwischen Weimar, Cöthen und Leipzig in Betreff Lesart und Wahl einer Choralmelodie, diene zur Einsicht und Bestätigung nachstehende Zusammenstellung.

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich.

Walther, Handschrift unter 5, Sammlung I, Seite 62, Vers 3. *C. F.* im Pedal.

Bach, Orgelbüchlein Seite 13.
Bach, Cantate: «*Dem Gerechten muss das Licht*». Jahrgang XIII¹, Seite 70.

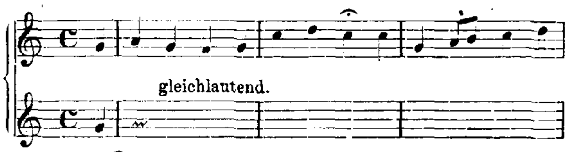


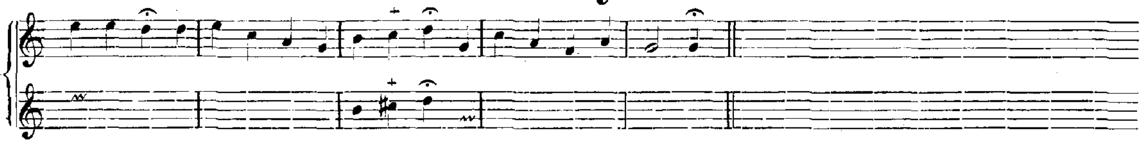


Komm, Gott, Schöpfer.

Psalmodia sacra, Gotha 1715.
Walther, Handschrift 5, Sammlung II, Seite 176.
Bach, Cantate «*Gott der Hoffnung*», componirt zu Weimar.

Bach, Orgelbüchlein Seite 47.
Bach, Choralbuch vom Jahre 1784, Seite 105.

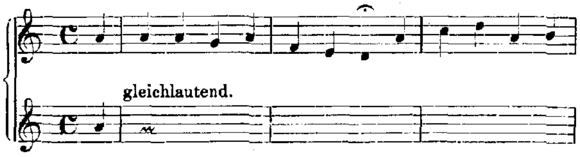


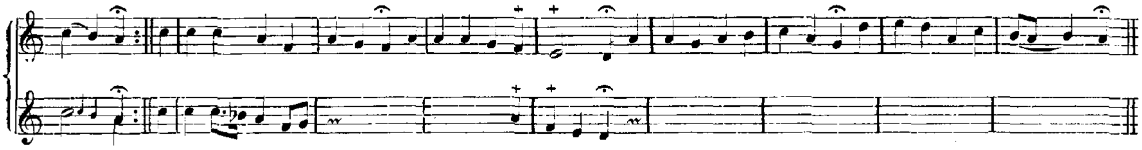


Durch Adam's Fall.

Psalmodia sacra, Gotha 1715.
Walther, Handschrift unter 6, Seite 154.
Bach, Cantate «*Gleichwie der Regen*», componirt zu Weimar 1714. Jahrgang II. Seite 252.

Bach, Orgelbüchlein Seite 53.
Bach, Cantate «*Ich glaube, lieber Herr*», Jahrgang XXIII, Seite 255.





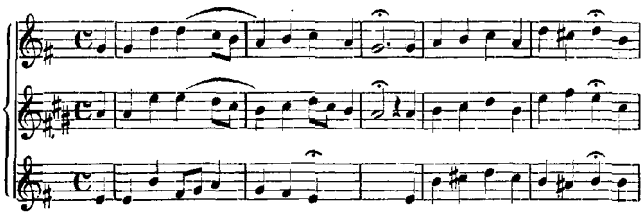
In dich hab' ich gehoffet.

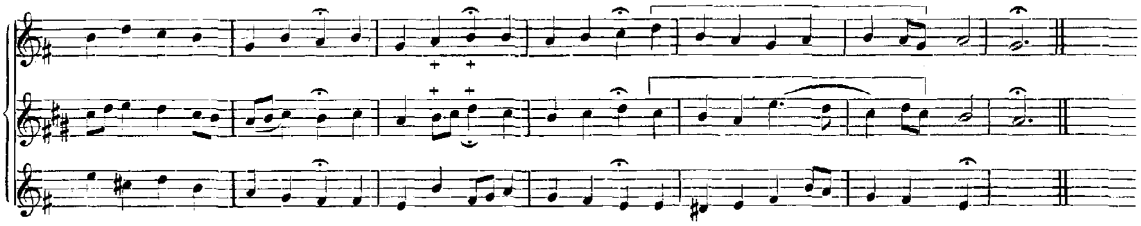
Vergleiche Jahrgang XXIII, Seite 40 des Vorwortes.

Psalmodia sacra, Gotha 1715.
Walther, Handschrift unter 6, Seite 220.
Bach, Cantate «*Gottes Zeit*», componirt zu Weimar.

Bach, Weihnachts-Oratorium Seite 190, componirt zu Leipzig 1734.

Bach, Orgelbüchlein Seite 56.

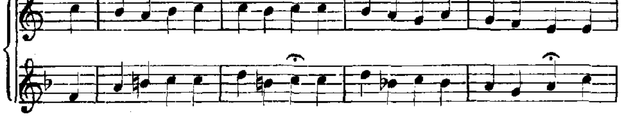


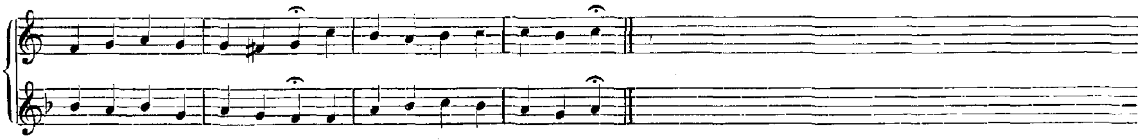


Lob sei dem allmächtigen Gott.

Walther, Handschrift unter 5, Sammlung I, Seite 36, desgleichen III, Seite 14.

Bach, Orgelbüchlein Seite 6.





II.

Sechs Choräle,

die sogenannten Schübler'schen.
1747—1749.
(Seite 63.)

Vorlagen:

1. Die nach Bach's Handexemplar redigirte Peters'sche Ausgabe.
2. Die Originalausgabe in meiner Privat-Bibliothek*).
3. Die Autographe jener Cantaten, denen diese Choräle entlehnt sind.

1. Die Peters'sche Ausgabe.

In dem vorausgeschickten Vorworte berichtet der Redacteur derselben F. K. Griepenkerl:

«Die sechs Choräle hat J. S. Bach in diesem Exemplare» (einer Originalausgabe aus Forkel's Nachlass) «mit eigener Hand durchcorrigirt und zuweilen Hände, Stimmen und Claviere beigeschrieben, womit und worauf sie gespielt werden sollen.»

Für Richtigkeit dieser Angabe habe ich mich im Jahre 1852 durch eigenen Augenschein überzeugen können, indem jenes höchst werthvolle Exemplar nach dem Tode Griepenkerl's Eigenthum des verstorbenen Professor S. W. Dehn geworden war, der es mir damals eine zeitlang zur Benutzung überliess. Wer jetzt der glückliche Besitzer davon sein mag, kann nicht nachgewiesen werden. Die Bach'schen Correcturen waren sehr eingehender Art, indem sie nicht allein zahlreiche Fehler betrafen, sondern auch verbesserte Lesarten geschaffen haben.

2. Die Originalausgabe in meiner Privat-Bibliothek.

Ein Exemplar derselben gehört gegenwärtig zu den grössten Seltenheiten. Als ich das Vorwort zur Kunst der Fuge schrieb, war trotz jahrelangem Forschen noch kein erreichbares, zugängliches Exemplar bekannt, und doch bleibt der Titel des Werkes für die Zeit seines Erscheinens die einzige Quelle! Die Wichtigkeit desselben ist nicht allein mir, als ich im Jahre 1852 Anfänger war, sondern selbst gewiegteren Leuten wie Forkel, Griepenkerl und Dehn entgangen, da Niemand den Titel vollständig mittheilt. Derselbe lautet buchstäblich:

> „*Sechs Chorale | von verschiedener Art | auf einer | Orgel | mit 2 Clavieren und Pedal | vorzuspielen verfertiget von | Johann Sebastian Bach | Königl: Pohln: und Chur-Saechss: Hoff-Compositeur | Capellm: u: Direct: Chor-Mus: Lips: | In Verlegung Joh: Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde. | Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn | Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella.*“

In dem Vorworte zur Kunst der Fuge Seite 16, Absatz 7, Zeile 3 sind deshalb die Worte: «Schon einige Jahre früher» dahin abzuändern:

«Fast zu gleicher Zeit» —

---

*) Ein zweites Exemplar der Originalausgabe traf leider erst nach Abschluss der Redaction ein. Einsender und Besitzer ist Herr Kammersänger Hauser in Carlsruhe, dem wir schon so unendlich Vieles zu verdanken haben. Für die Redaction selbst bringt das Exemplar allerdings nichts Neues. Da es aber viele Correcturen und Zusätze enthält, die sämmtlich auf Bach's Handexemplar zurückführen, so constatirt es damit die für die Bachlitteratur wichtige Thatsache, dass der erste Besitzer mit dem Autor in enger Beziehung gestanden haben muss. Der eigenhändige Namenszug «Joh. Chr. Oley», der sich auf dem Titelblatte findet, erweckt damit ein ganz besonderes Vertrauen auf die Reinheit der Quellen, aus denen der Genannte für seine schönen Abschriften Bach'scher Werke schöpfte.

da der Hinweis auf den Sohn zu Halle (Friedemann Bach) nicht vor 1747 geschehen konnte, und das musikalische Opfer aus diesem Jahre datirt.

3. Die Autographe der Cantaten:

Wachet auf, ruft uns die Stimme,
Wer nur den lieben Gott lässt walten (Jahrgang XXII, No. 93),
Meine Seel' erhebt den Herren (Jahrgang I, No. 10),
Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (Jahrgang I, No. 6),
Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.

Ihre Benutzung für gegenwärtige Ausgabe hatte hauptsächlich den Zweck, die offenbaren Entlehnungen der Choräle auch durch ihr Verhältniss zu den Originalquellen festzustellen. Dahin gehört die Wahl der Schlüssel,

für No. 1: Alt, Tenor und Bass;
für No. 5: Sopran, Alt und Bass;
für No. 6: Violin, Alt und Bass,

welche insgesammt die Originalbesetzung wiedergeben. Erst die eingreifenden Correcturen Bach's, die aus seinem Handexemplare aufgenommen werden mussten, ändern dies Verhältniss für No. 6.

Ferner gehört hierher

die Verbesserung einiger Lesarten, von denen nicht jede auf das erwähnte Handexemplar zurückzuführen ist, z. B.

Seite 69, Takt 3, das *h* im dritten Viertel des Basses, während die Cantate *b* liest;
Seite 70, Zeile 4, wo punktirte Achtel die Monotonie der ursprünglichen Bewegung heben.

Bedeutungsvoller als diese bleiben freilich die verbesserten Lesarten im Handexemplare, wo Bach den ursprünglichen Notentext der Cantaten einer abermaligen Kritik unterwarf, die ganz augenscheinlich eine noch spätere ist. Die Mittheilung der älteren Lesarten, die laut Originalausgabe wieder auf die benutzten Cantaten zurückführen, mag deshalb erfolgen mit Allem, was Bach zu bessern fand. Wenn uns dadurch die Cantaten wieder näher gerückt werden, muss jede richtige Beurtheilung des Werkes von dem Standpunkte ausgehen, dass hier keine Original-Compositionen für Orgel vorliegen, sondern nur Arrangements, von denen das gilt, was ich im Vorwort zu Jahrgang XXII Seite 14 eingehend dargelegt habe.

A. Der Originaldruck,

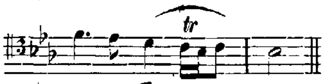
ältere Lesarten, Mängel und Fehler desselben
verbessert
im Handexemplar
durch eigenhändige Correcturen und Zusätze des Componisten.

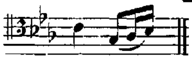
No. 1. Überschrift des Originaldruckes:

„*Wachet auf rufft uns die Stimme* p. *á* 2 *Clav: et Pedal, Canto fermo in Tenore.*"
Schlüssel: Alt, Tenor, Bass.

Die Vortragsbemerkungen: «*Dextra* 8 Fuss, *Sinistra* 8 Fuss, *Pedal* 16 Fuss» fehlen.

Seite 63, Zeile 1, Takt 3, Oberstimme erstes Viertel: statt .
Seite 63, Zeile 2, Takt 4, Oberstimme ohne Schleifer.

Seite 63, Zeile 3, Takt 1, fehlt in der Oberstimme der Vorschlag.
Seite 63, Zeile 4, Takt 4, fehlt im Pedal für die beiden ersten Achtel der Balken.
Seite 63, Zeile 4, Takt 4, Tenor: 

Seite 63, Zeile 5, Takt 2, Tenor: 
Seite 63, Zeile 5, Takt 3, fehlt im Tenor die Pause; im folgenden Takte das höhere *b* der Oberstimme.
Seite 64, Zeile 1, Takt 1, Pedal: *g f b d*, statt *g es b d*.
Seite 64, Zeile 1, Takt 3, fehlt in der Oberstimme der Vorschlag.
Seite 64, Zeile 2, Takt 4, drittes Viertel der Oberstimme: statt .
Seite 64, Zeile 3, Takt 3, fehlt im Pedal das ♮ vor dem vierten Achtel *h*.
Seite 64, Zeile 4, Takt 1, fehlt im Pedal das ♮ vor dem vierten Achtel *e*.
Seite 64, Zeile 4, Takt 2, drittes Viertel der Oberstimme: *c d es c*, statt *c d es d*.
Seite 65, Zeile 4, Takt 1, fehlen in der Oberstimme die Bindungen zum vorhergehenden *es*, sowie zwischen dem dritten und vierten Viertel.

No. 2. Überschrift des Originaldruckes:

„*Wo soll ich fliehen hin* p. *od: Auf meinen lieben Gott* p. *a* 2 *Clav: et Pedal.*"

Schlüssel: Violin, Bass, Bass.

Die Vortragsbemerkungen: «1 *Clav:* 8 Fuss» u. s. w. sind angegeben.

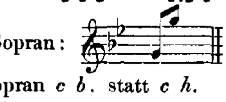
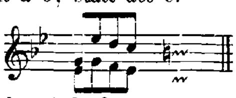
Seite 66, Zeile 4, Takt 1 zu 2, fehlt in der Oberstimme die Bindung.
Seite 67, Zeile 2, Takt 2, viertes Viertel in der Oberstimme *a h h a*, statt *a h c a*.
Seite 67, Zeile 3, Takt 3, drittes Viertel der Oberstimme *fis d*, statt *fis dis*.
Seite 67, Zeile 3, Takt 3 zu 4, fehlt in der Oberstimme die Bindung.
Seite 67, Zeile 3, Takt 2, letzte Note der Mittelstimme *fis*, statt *e*.
Seite 67, Zeile 4, Takt 1, Mittelstimme: sechstes Achtel *a*, statt *g*.

No. 3. Überschrift des Originaldruckes:

„*Wer nur den lieben Gott laesst walten.*"

Schlüssel: Sopran, Bass, Bass.

Die Vortragsbemerkung: «*Pedal* 4 Fuss» ist angegeben.

Seite 68, Zeile 2, Takt 2, drittes Viertel im Sopran: statt .
Seite 68, Zeile 3, Takt 4, zweites Viertel im Sopran:  statt *b g*.
Seite 68, Zeile 4, Takt 2, drittes Viertel im Sopran *c b*, statt *c h*.
Seite 69, Zeile 3, Takt 1, zweites Viertel im Alt *d c*, statt *des c*.
Seite 69, Zeile 4, Takt 1, beide Oberstimmen: 
Seite 69, Zeile 4, Takt 4, fehlen im Alt die beiden Achtelpausen.
Seite 69, Zeile 4, Takt 4, letzte Note im Bass *es*, statt *e*.
Seite 69, Zeile 5, Takt 2, drittes Viertel im Bass *c a*, statt *c as*.

No. 4. Überschrift des Originaldruckes:

„Meine Seele erhebt den Herren p. *a* 2 *Clav. et Pedal.“*

Schlüssel: Sopran, Alt und Bass.

Die Vortragsbemerkungen: «*sinistra*» und «*dextra forte*» fehlen.

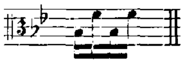
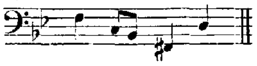
Seite 70, Zeile 1, Takt 2, zwischen drittem und viertem Achtel ein Bogen, der über das vierte und fünfte Achtel gehört.
Seite 70, Zeile 2, fehlt von Takt 1 zu 2 im Tenor die Bindung.
Seite 70, Zeile 3, fehlt Takt 2 der Triller, auch liest das erste Achtel *es* statt *e*.
Seite 70, Zeile 4, Takt 5, fehlen die beiden Vorschläge.
Seite 71, Zeile 1, Takt 6, fehlt vor dem ersten *c* im Tenor das Kreuz.

No. 5. Überschrift des Originaldruckes:

„Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ p.“

Schlüssel: Sopran, Alt, Bass.

Der Zusatz «*a* 2 *Clav. e Pedale*» fehlt.

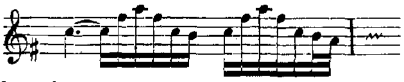
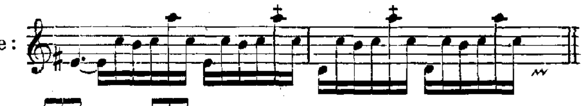
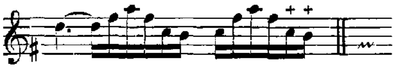
Seite 71, Zeile 3, Takt 5, liest die Mittelstimme: *f c* statt *es c*.
Seite 71, Zeile 4, Takt 3, fehlt beim zweiten Viertel des Basses der Strich durch den Kopf der Note. (Vergleiche die Cantate.)
Seite 72, Zeile 1, Takt 3, viertes Viertel in der Mittelstimme: *d b es b* statt *es b es b*.
Seite 72, Zeile 2, Takt 2, Mittelstimme drittes Viertel: statt .
Seite 72, Zeile 3, Takt 2, lesen Mittelstimme und Bass das erste Viertel *a* statt *as*.
Seite 73, Zeile 2, Takt 1, erstes Viertel der Mittelstimme *g es* statt *g d*.
Seite 73, Zeile 2, Takt 2 und 3, fehlen in der Mittelstimme die *B*-Quadrate vor *e*.
Seite 73, Zeile 2, Takt 4, liest das vierte Viertel der Mittelstimme: 
Seite 73, Zeile 3, Takt 2, Bass: 

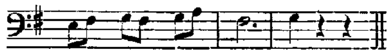
No. 6. Überschrift des Originaldruckes:

„Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter p.“

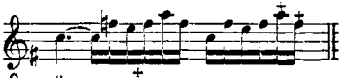
Schlüssel: Violinschlüssel, Alt und Bass.

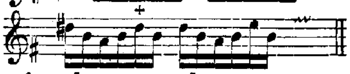
Die Zusätze: «*a* 2 *Clav. e Pedale*» sowie «*Ped.* 4 Fuss» fehlen. Auch ist die Vertheilung der Stimmen zwischen Originaldruck und Handexemplar sehr verschieden. Der erstere folgt fast überall getreu der Anordnung, wie sie in der ursprünglichen Cantate vorgelegen hat. Hier ist die Oberstimme den Violinen zugewiesen, der Cantus firmus dem Alt und die Grundstimme einem bezifferten Continuo. Anders dagegen das Handexemplar, das die Stimmenvertheilung in jener leicht ausführbaren Weise angiebt, wie sie sowohl die Peters'sche Ausgabe, als auch die unsrige zum Abdruck bringt.

Seite 74, Zeile 1, Takt 2, Oberstimme: 
Seite 74, Zeile 2, Takt 1, Oberstimme ohne *tr*.
Seite 74, Zeile 3, Takt 2 und 3, Oberstimme: 
Seite 74, Zeile 4, Takt 2, Cantus firmus: statt .
Seite 74, Zeile 4, Takt 4, Cantus firmus ohne *tr*.
Seite 74, Zeile 4, Takt 4, Oberstimme: 

Seite 74, Zeile 5, Takt 1 und 2, \
Seite 75, Zeile 2, Takt 3 und 4, } Cantus firmus: 

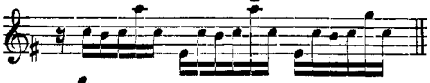
Seite 75, Zeile 4, Takt 2, Oberstimme: ohne ♯ vor *d*.

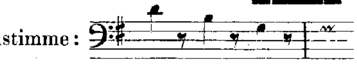
Seite 75, Zeile 4, Takt 3, Oberstimme: 

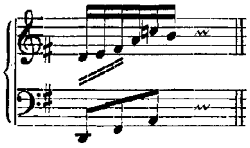
Seite 75, Zeile 5, Takt 1, Oberstimme: 

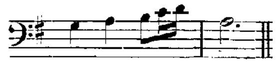
Seite 75, Zeile 5, Takt 4, Grundstimme: *fis g h* statt *e g h*.

Seite 75, Zeile 5, Takt 4, \
Seite 76, Zeile 2, Takt 1, } Cantus firmus hinsichtlich der Eintheilung: statt .

Seite 76, Zeile 1, Takt 1, Oberstimme: 

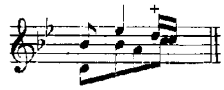
Seite 76, Zeile 2, Takt 2, Grundstimme: 

Seite 76, Zeile 4, Takt 2: 

Seite 76, Zeile 5, Takt 1 und 2 im Cantus firmus: 

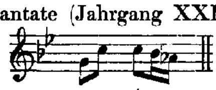
B. Das Handexemplar,

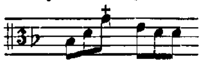
Ungenauigkeiten und Fehler desselben.

Seite 69, Zeile 2, Takt 1, drittes und viertes Viertel im Sopran und Alt: 

Verbessert nach Seite 69, Zeile 4, Takt 4.

Seite 69, Zeile 3, Takt 1. Die angedeutete Verlängerung der halben Note im Cantus firmus gründet sich ebenso auf das Beispiel in der folgenden Zeile, als auf die analoge Stelle in der betreffenden Cantate (Jahrgang XXII Seite 87).

Seite 69, Zeile 3, Takt 4, Alt:  Vergleiche zwei Takte vorher den Sopran.

Seite 70, Zeile 2, Takt 5, Tenor:  Correctur nach der betreffenden Cantate (Jahrgang I Seite 299).

Seite 72, Zeile 3, Takt 1, fehlt in der Mittelstimme zwischen *f* und *f* die Bindung.

III.

Achtzehn Choräle,

die sogenannten grossen mit dem Schwanenliede

„Vor deinen Thron tret' ich".

(Seite 79.)

A. Vorlagen für Bach's letztwillige Lesarten.

1. Das Autograph, Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
2. Der Originaldruck zur Kunst der Fuge in Betreff des Chorales Seite 145.

3. Aus Kirnberger's Nachlass auf der Amalienbibliothek des Joachimsthales zu Berlin: a. unter No. 47 des Cataloges zwei Abschriften zu Seite 92 und 118; b. unter No. 75 elf handschriftliche Vorlagen zu Seite 79, 86, 95, 98, 102, 108, 112, 114, 122, 125 und 142.
4. Zwei Choräle — Seite 108 und 122 — in einer Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Eigenthum des Herrn Ferdinand Roitzsch zu Leipzig.
5. Sieben Choräle — Seite 79, 86, 92, 95, 108, 112 und 114 — in Handschrift von Oley. Eigenthum des Herrn Kammersänger Hauser zu Karlsruhe.
6. Zwei Handschriften zu Seite 108 und 122 auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg.

B. Vorlagen zu den funfzehn älteren Lesarten.

7. Zwei Choräle im Autograph (Seite 174 und 183); ferner verschiedene ältere Handschriften auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin von Walther und Anderen; auf dem Joachimsthale zu Berlin nach Kirnberger, sowie auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg. Die meisten Varianten, — 12 an Zahl, — verdanken wir jedoch Herrn F. Roitzsch, der uns zwei ältere Bücher aus dem Nachlasse von Krebs bereitwilligst zur Verfügung stellte. Andere werthvolle Handschriften boten auch die Sammlungen des Herrn Kammersänger Hauser (Oley), des Herrn Professor Rudorff und schliesslich die meinige.

A. Die Vorlagen für Bach's letztwillige Lesarten:

1. Das Autograph.

Indem zunächst auf Seite 17 des Vorwortes zu Jahrgang XV zu verweisen ist, muss in dem gegenwärtigen wiederholt werden,

wie das mit grösster Sorgfalt und Deutlichkeit gefertigte Autograph aus dem Nachlasse von C. Ph. E. Bach stammt;

wie es der Componist selbst durch das Ineinander-Gefüge der Papierbogen mit den vorangestellten 6 Orgeltrio's zu einem gemeinschaftlichen Bande vereinigte;

und wie endlich die Handschrift selbst, in Erinnerung an Bach's letzte Lebensjahre und Tage, für diese sowohl, als für die eigene Entstehung ein hoch interessantes Material darbietet.

Wie man so Manches zwischen den Zeilen lesen kann, so auch hier. Bekanntlich ging bei unserem Meister eine durch Über-Anstrengung und Alter hervorgegangene Augenkrankheit allmählig in völlige Blindheit über, deren Operation ihm nach einem fast halbjährigen Leiden den Tod brachte. Die Handschrift bietet dazu eine selbstredende, ergreifende Illustration. Bemerkbar macht sich das erste Stadium der Krankheit Seite 140 und 142 durch die plötzlich auftretende Handschrift Altnikol's, der zu Anfang 1749 sein Schwiegersohn geworden war. Doch noch einmal zeigt sich unmittelbar darauf vorübergehende Besserung. In bestimmten, kräftigen Zügen begegnen wir einer Reinschrift der Choralvariationen «*Vom Himmel hoch*», die Bach bereits 1747 durch den Stich veröffentlicht hatte, hier aber mit verbesserten Lesarten in neuer Ordnung eigenhändig wiedergiebt. Es war das letzte Aufgebot des schwindenden Seh-Vermögens. Aber in dem umnachteten Körper lebte und webte im alten Glanze jene Gotteskraft, die ihn zum musikalischen Apostel erhoben. Noch einmal wollte sie zeugen und reden, und ging auf das Lied einer früheren Zeit zurück, das sie hier in verklärter,

vollendeter Gestalt zur Erscheinung bringt. Waltete bei dieser Wahl vielleicht die Erinnerung an seine erste Frau, die er einst verreisend wohl und munter verliess, um sie, ahnungslos zurückkehrend, auf dem Friedhofe schlummernd wiederzufinden? War die Urgestalt im Orgelbüchlein eine Gedenktafel für sie, die er auf dem eigenen Sterbebette noch einmal aufschlug? Damals hatte er die geistliche Dichtung «*Wenn wir in höchsten Nöthen sein*» im Sinne; jetzt aber liess er durch seinen Schwiegersohn, dem er den Choral in die Feder dictirte, die Überschrift ändern, und zwar mit der ausgesprochenen Beziehung auf das Lied: «*Vor deinen Thron tret' ich*». Leider ist der Schluss von diesem Dictat abhanden gekommen, das im Ganzen noch 25 und einen halben Takt zählt. Aber schon bis dahin kennzeichnet die Schrift alle die Ruhepunkte, die sich der Kranke gönnen musste; nicht minder aber auch die Hindernisse, die dem Schreiber seine Arbeit in dem Zimmer des Augenleidenden erschwerten. Die versiegende Dinte ward von Tag zu Tag wässriger. Schwer verhangene Fenster und ein mattes Dämmerlicht beeinflussten die Deutlichkeit der Noten zu ihrem Nachtheile. Ein trübes, trauriges Bild, das in dem Beschauenden unwillkürlich den Eindruck hervorruft, wie in der Werkstatt des Meisters Alles dem Ende und der ewigen Ruhe zuneigte. Die Sammlung blieb deshalb unvollendet, da noch vieles Treffliche aus der Zerstreuung, als vollkommen ebenbürtig, hätte aufgenommen werden müssen. Der fehlende Gesammttitel wurde jenem der sechs Schübler'schen Choräle nachgebildet. Dagegen sind die Specialtitel jedes einzelnen Tonstückes getreue Abdrücke des Autographes.

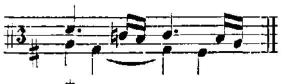
Musterhaft ist die Correctheit, der nur hin und wieder durch ein Versetzungszeichen nachzuhelfen war; namentlich

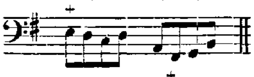
Seite 114, Takt 1 und 4,
Seite 117, Takt 5.

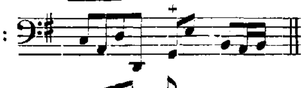
Ferner fehlt Seite 140 Takt 5 zwischen sechstem und siebentem Achtel die Bindung; und endlich erschien Seite 112 eine Vortragsbemerkung nothwendig, die sich bei Oley vorfindet, und für den Cantus firmus «Pedal 4 Fuss» vorschreibt. Eine Angabe, die nach so manchen Erfahrungen einem wohlbegründeten Hinweise gleichkommt, sich der sechs, aus Cantaten entlehnten Schübler'schen Choräle zu erinnern, die zum Theil ähnlich übertragen sind.

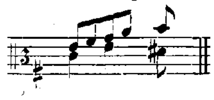
2. Der Originaldruck der Kunst der Fuge.

Derselbe hat für den vorliegenden Band den besonderen Werth, dass er die in dem Autographe fehlenden Takte des letzten Chorales in authentischer Weise ergänzt. Wie aber Alles, was in jener Ausgabe nicht selbst von Bach revidirt wurde, voller Fehler steckt, so macht sie auch mit diesem Chorale keine Ausnahme. Die Gründe für den damaligen ersten Abdruck sind bekannt. Willkürlich ist die Abänderung der Überschrift, die wir nach dem Autographe geben, während der Originaldruck ausserdem noch folgende Fehler enthält:

Seite 145, Takt 7: 

Seite 145, Takt 9: 

Seite 145, Takt 10: 

Seite 146, Takt 3: 

3, 4, 5 und 6. Die Handschriften aus dem Nachlasse von Kirnberger, Krebs und Oley, sowie jene auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg.

Dem Autograph gegenüber können diese älteren Handschriften im Allgemeinen nur historischen Werth beanspruchen. Ihre Congruenz mit jenem beweist, dass sogar die älteste unter ihnen, nämlich die aus dem Nachlasse von Krebs, an Bach's späteste Zeit hinanreicht, und neben Compositionen in älteren Lesarten wieder auch solche bringt, welche die letzte Hand des Meisters an sich tragen. Für Bach's Zeitgenossen war es absolut eine Unmöglichkeit, ihn bei seinem Ändern und Verbessern ein Menschenalter hindurch auf Schritt und Tritt zu verfolgen. Wir begegnen deshalb in den Sammlungen damaliger Zeit weder einer chronologischen Ordnung, noch einem kritischen Prinzipe. Wer dergleichen herauslesen will, kann nur irre geleitet werden.

Fehler und kleinere Willkürlichkeiten der Schreiber darf ich füglich übergehen, da das wunderschöne Autograph Alles berichtigt.

B. Die Vorlagen zu den 15 älteren Lesarten.

Auch bei ihnen gebe ich kein Fehlerverzeichniss, sondern nur Bemerkenswerthes.

1. Seite 151, *Komm, heiliger Geist, Herre Gott.* Fdur.
(Vergleiche Seite 79.)

Vorlagen: No. 24 auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg. Incorrect.
Handschrift aus der Privatbibliothek von Rust.
Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Mit Correcturen.

2. Seite 153, *Komm, heiliger Geist, Herre Gott.* Gdur.
(Vergleiche Seite 86.)

Vorlage: Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Fehlerlos; aber viele der abgedruckten Verzierungen, deren Ursprung dahin gestellt bleiben muss, erscheinen als spätere, von fremder Hand mit blasser Dinte nachgetragene Zusätze.

3. Seite 157, *An Wasserflüssen Babylon.* Gdur.
(Vergleiche Seite 92.)

Vorlage: Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Fehlerlos. Die Vortragsbemerkungen: *piano, forte* und *Pedale* fehlen in der Ausgabe von Peters ohne ersichtlichen Grund.

4. Seite 159, *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.* Gdur.
(Vergleiche Seite 98.)

Vorlage: Handschrift von Oley.

5. Seite 160, *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.* Gdur.
(Vergleiche Seite 98.)

Vorlage: Handschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin unter No. 285, Seite 61.

6. Seite 162, *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.* Gdur.
(Vergleiche Seite 98.)

Vorlage: Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Meist correct.

7. Seite 166, *O Lamm Gottes unschuldig.* Adur.
(Vergleiche Seite 102.)

Vorlage: Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Sehr correct, nur ein Versehen in der Stimmenführung.

8. Seite 170, *Von Gott will ich nicht lassen.* Fmoll.
(Vergleiche Seite 112.)

Vorlagen: No. 22 auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg. Incorrect.
Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Dieselbe ist zwar correcter als die vorhergehende; gewisse Fehler deuten aber auf eine gemeinsame Quelle hin.

9. Seite 172, *Nun komm der Heiden Heiland.* G moll, vierstimmig.
(Vergleiche Seite 114.)

Vorlage: Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs.

10. Seite 174, *Nun komm der Heiden Heiland.* G moll, dreistimmig.
(Vergleiche Seite 116.)

Vorlagen: das Autograph auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
Handschrift aus dem Nachlasse von Kirnberger, Joachimsthal Band 47;
Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs mit drei kleinen Fehlern;
zwei Handschriften von Walther in Sammlung Zegert I und III auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Ungenau in den Verzierungen, auch fehlen die Arpeggio's.

11. Seite 176, *Nun komm der Heiden Heiland.* G moll, dreistimmig.
(Vergleiche Seite 116.)

Vorlagen: No. 6 auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg; sehr correct.
Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs;
zwei Handschriften von Walther in Sammlung Zegert I und III auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Diese in ihrer Erscheinung sehr durchsichtige Variante, die jedenfalls nicht von Bach herrührt, verhüllt den Ursprung des Tonsatzes aus einer bisher unbekannt gebliebenen Cantate nur sehr gering. Der Cantus firmus, aus dem Sopran in das Pedal verlegt, muss selbstredend, wie es einige der sechs Schübler'schen Choräle an die Hand geben, mit 4 Fusston gespielt werden, damit er keine falsche Grundstimme bilde. Auch der lang gehaltene Ton am Schlusse ist sicher fremder Zusatz, der die Ungeschicklichkeit des ganzen Arrangements recht deutlich zur Schau trägt. Im Übrigen mag auf das unter «Allgemeines» Gesagte verwiesen sein, indem ich hier nur noch auf die arpeggirten Accorde aufmerksam machen möchte, die offenbar durch leere Saiten eines Streichinstrumentes (Violoncell) hervorgerufen worden sind.

12. Seite 178, *Nun komm der Heiden Heiland.* G moll, Cantus firmus im Pedal.
(Vergleiche Seite 118.)

Vorlagen: No. 16 auf der Universitätsbibliothek zu Königsberg; sehr correct.
Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs, mit Rasuren und Correcturen von fremder Hand, welche die Aufnahme der späteren Lesarten bezweckten.
Zwei Handschriften von Walther in Sammlung Zegert I und III. Fehlerhaft.

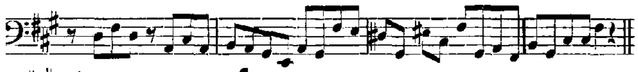
13. Seite 180, *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.* G dur.
(Vergleiche Seite 125.)

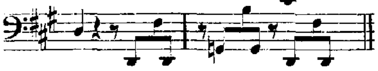
Vorlagen: Zwei Handschriften aus dem Nachlasse von Krebs. Die correctere, völlig fehlerfreie steht im zweiten Buche, das fast ausschliesslich Choralbearbeitungen enthält.

14. Seite 183, *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*. Adur, Trio.
(Vergleiche Seite 130.)

Vorlagen: Die nach dem Autograph des Herrn Dr. C. Schiller in Braunschweig redigirte Peters'sche Ausgabe;
eine Handschrift von Oley;
eine Handschrift aus dem Nachlasse von Kirnberger. Joachimsthal Band 47.

Beide letztgenannten weisen einige noch ältere Lesarten auf; z. B.

Seite 185, Takt 9—12 im Pedal: 

Seite 186, Takt 9—10 im Pedal:  u. a. m.

15. Seite 188, *Jesus Christus, unser Heiland.* Emoll, für volle Orgel.
(Vergleiche Seite 136.)

Vorlagen: Eine alte Handschrift im Besitze des Herrn Professor Rudorff zu Berlin;
Handschrift aus dem Nachlasse von Krebs. Fehlerlos.

Leipzig, im August 1878.

Wilhelm Rust.

Berichtigungen zu Jahrgang XXV1.

Die Kunst der Fuge.

Vorwort Seite 14, vorletzte Zeile lies: „wie die erste Auflage »zeigt«". Ebendaselbst Seite 16, Absatz 7, Zeile 3 muss es heissen: »Fast zu gleicher Zeit« hatte Schübler 6 Choralbearbeitungen für Orgel von J. S. Bach verlegt.

INHALTSVERZEICHNISS.

I bezeichnet das Orgelbüchlein,
II die 6 (Schübler'schen) Choräle,
III die 18 grossen Choralbearbeitungen.

		Seite
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ	II	71
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	I	60
Alle Menschen müssen sterben	I	59
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — Adur, *Canto fermo in Soprano* —	III	122
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — Gdur, *Canto fermo in Tenore* — (ältere Lesart im Anhange Seite 180)	III	125
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — Adur, *Trio a 2 Clav. e Pedale* — (ältere Lesart im Anhange Seite 183)	III	130
An Wasserflüssen Babylon (ältere Lesart im Anhange Seite 157)	III	92
Auf meinen lieben Gott (siehe: Wo soll ich fliehen hin).		
Christe, du Lamm Gottes — *Canone alla Duodecima* —	I	30
Christ ist erstanden — *3 Versus* —	I	40
Christ lag in Todesbanden	I	38
Christum wir sollen loben schon	I	15
Christus, der uns selig macht — *Canone all' Ottava* — (ältere Lesart im Anhange Seite 149)	I	30
Da Jesus an dem Kreuze stund	I	32
Das alte Jahr vergangen ist	I	19
Der Tag, der ist so freudenreich	I	8
Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	I	50
Durch Adams Fall ist ganz verderbt	I	53
Erstanden ist der heil'ge Christ	I	44
Erschienen ist der herrliche Tag — *Canone all' Ottava* —	I	45
Es ist das Heil uns kommen her	I	54
Gelobet seist du, Jesu Christ	I	7
Gott durch deine Güte, oder Gottes Sohn ist kommen — *Canone all' Ottava* —	I	4
Helft mir Gottes Güte preisen	I	18
Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn, oder Herr Gott, nun sei gepreiset	I	5
Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	I	26
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	I	48
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (drei ältere Lesarten im Anhange Seite 159, 160, 162)	III	98
Heut' triumphiret Gottes Sohn	I	46
Hilf Gott, dass mir's gelinge — *Canone alla Quinta* —	I	36
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	I	55
Jesu, meine Freude	I	14
Jesus Christus, unser Heiland, der den	I	39
Jesus Christus, unser Heiland — *sub Communione. Pedaliter* — (ältere Lesart im Anhange Seite 188)	III	136
Jesus Christus, unser Heiland — *alio modo* —	III	140
In dich hab' ich gehoffet, Herr	I	56
In dir ist Freude	I	20
In dulci jubilo — *Canone doppio all' Ottava* —	I	12
Komm, heiliger Geist — *Fantasia* Fdur $^4/_4$ — (ältere Lesart im Anhange Seite 151)	III	79
Komm, heiliger Geist — Gdur $^3/_4$ — (ältere Lesart im Anhange Seite 153)	III	86
Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist — kürzere Bearbeitung — (ältere Lesart im Anhange Seite 150)	I	47
Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist — grössere Bearbeitung —	III	142
Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter	II	74
Liebster Jesu, wir sind hier — *Canone alla Quinta* —	I	49
Liebster Jesu, wir sind hier — *distinctius* —	I	50
Lob sei dem allmächtigen Gott	I	6
Lobe den Herren, den mächtigen König (siehe: Kommst du nun, Jesu).		
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	I	13
Meine Seele erhebt den Herren	II	70
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin	I	24
Nun komm' der Heiden Heiland	I	3
Nun komm' der Heiden Heiland — vierstimmig — (ältere Lesart im Anhange Seite 172)	III	114

Seite

Nun komm' der Heiden Heiland — *Trio* — . III 116
(zwei ältere Lesarten im Anhange Seite 174, 176)

Nun komm' der Heiden Heiland — *in Organo pleno* — . . . . III 118
(ältere Lesart im Anhange Seite 178)

Nun danket Alle Gott . . . . III 108

O Lamm Gottes, unschuldig — *Canone alla Quinta* — I 28

O Lamm Gottes, unschuldig — *3 Versus*, A dur $^3/_2$ — . . . . III 102
(ältere Lesart im Anhange Seite 166)

O Mensch, bewein' dein' Sünde gross . . . . I 33

O Traurigkeit, o Herzeleid — Bruchstück — . I 38

Puer natus in Bethlehem . . . . I 6

Schmücke dich, o liebe Seele . . . . III 95

Vater unser im Himmelreich. . . . . I 52

Vom Himmel hoch, da komm' ich her . . . . I 9

Seite

Vom Himmel kam der Engel Schaar . . . . . I 10

Von Gott will ich nicht lassen. . . . . III 112
(ältere Lesart im Anhange Seite 170)

Vor deinen Thron tret' ich . . . . III 145
(ältere Lesart im Orgelbüchlein Seite 57)

Wachet auf, ruft uns die Stimme . . . . . . II 63

Wenn wir in höchsten Nöthen sein . . . . . I 57

Wenn wir in höchsten Nöthen sein (siehe: Vor deinen Thron tret' ich).

Wer nur den lieben Gott lässt walten — A moll — I 58

Wer nur den lieben Gott lässt walten — C moll, *C. F. in Pedale* — . . . . II 68

Wir Christenleut'. . . . . I 16

Wir danken dir, Herr Jesu Christ . . . . . . I 35

Wo soll ich fliehen hin. . . . . II 66

ANHANG.

Ältere Lesarten.

Zu III Seite 125: Seite

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — G dur, *Canto fermo in Tenore* — 180

Zu III Seite 130:

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — A dur, *Trio a 2 Clav. e Pedale* — 183

Zu III Seite 92:

An Wasserflüssen Babylon 157

Zu I Seite 30:

Christus, der uns selig macht — *Canone all' Ottava* — 149

Zu III Seite 98:

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' *a*. 159
b. 160
c. 162

Zu III Seite 136:

Jesus Christus, unser Heiland — *sub Communione. Pedaliter* — 188

Zu III Seite 79:

Komm, heiliger Geist — *Fantasia* F dur $^4/_4$ — . 151

Zu III Seite 86:

Komm, heiliger Geist — G dur $^3/_4$ — 153

Zu I Seite 47:

Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist 150

Zu III Seite 114: Seite

Nun komm' der Heiden Heiland — vierstimmig — 172

Zu III Seite 116:

Nun komm' der Heiden Heiland — *Trio* — *a*. . 174
b. . 176

Zu III Seite 118:

Nun komm' der Heiden Heiland — *in Organo pleno* — 178

Zu III Seite 102:

O Lamm Gottes, unschuldig — *3 Versus*, A dur $^3/_2$ — 166

Zu III Seite 112:

Von Gott will ich nicht lassen 170

Die älteren Lesarten

zu III Seite 142:

«Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist» siehe { I . . . 47 / Anhang 150 }

zu III Seite 145:

«Vor deinen Thron tret' ich» (oder: «Wenn wir in höchsten Nöthen sein») } siehe I 57

I.

Orgel-Büchlein

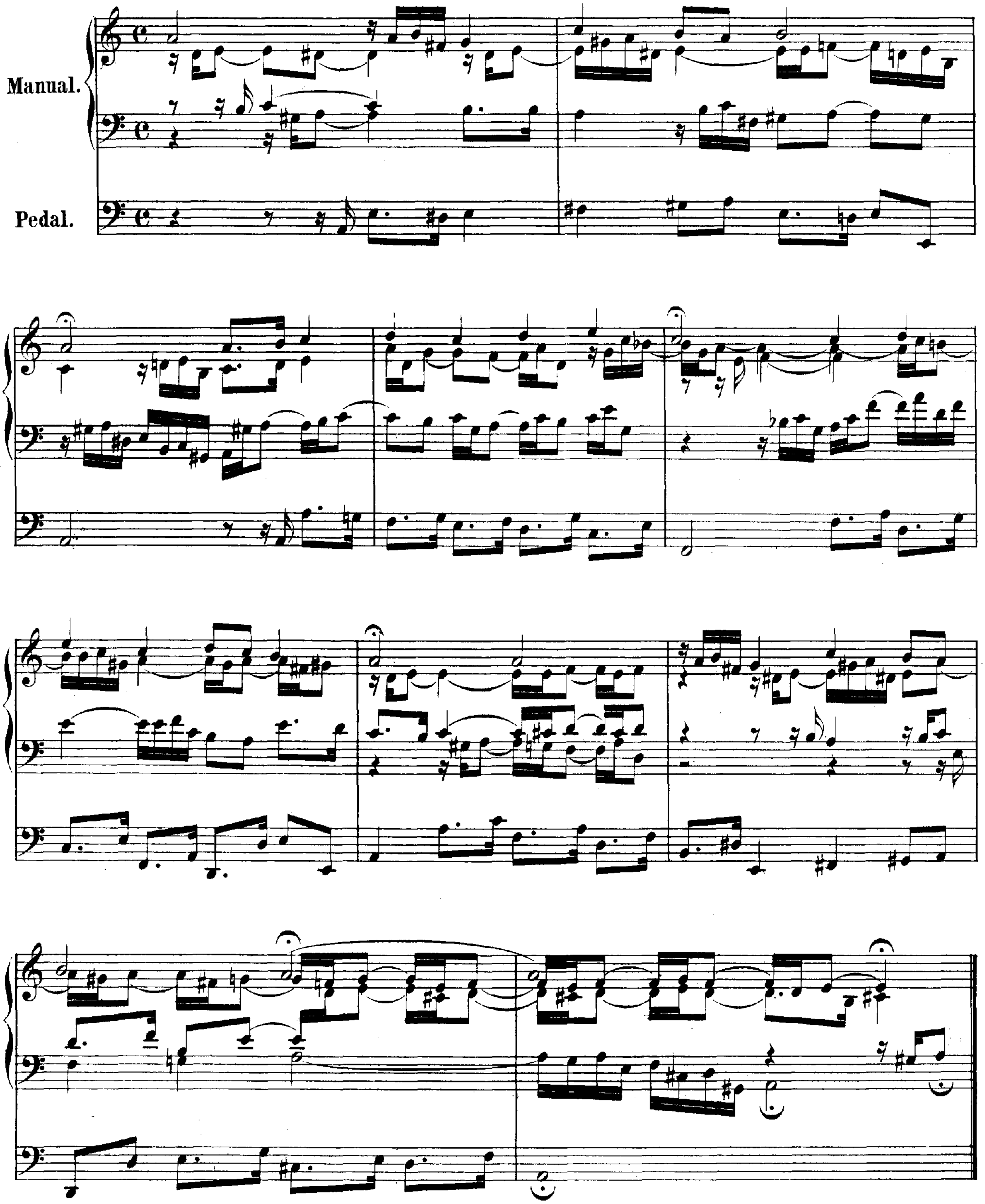
Worinnen einem anfahenden Organisten
Anleitung gegeben wird, auf allerhand
Art einen Choral durchzuführen, an„
bei auch sich im Pedal studio zu habi„
litiren, indem in solchen darinnen
befindlichen Chorälen das Pedal
ganz obligat tractiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

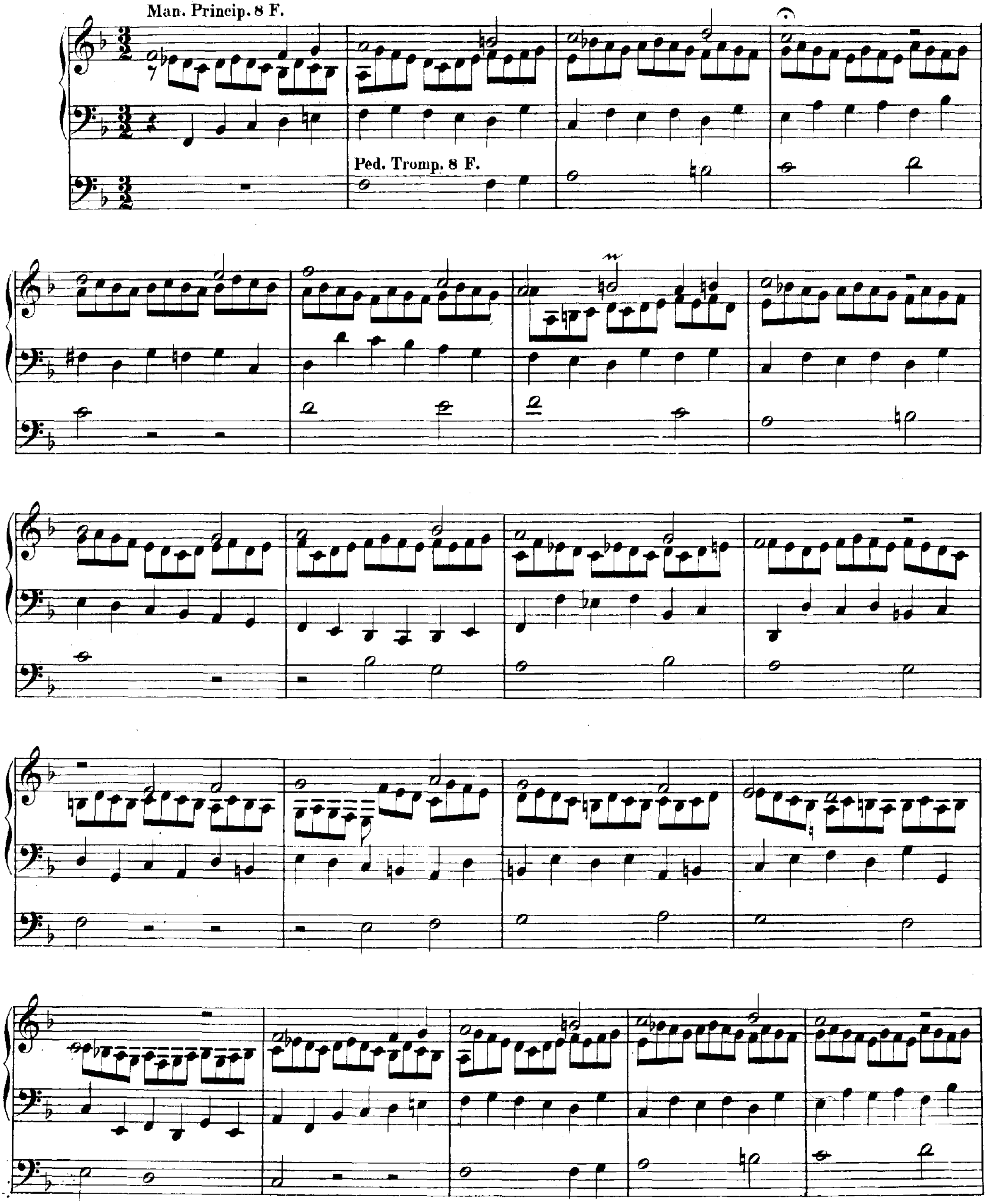
Autore
Joanne Sebast. Bach
p. t. Capellae Magistro
S. P. R. Anhaltini
Cothenensis.

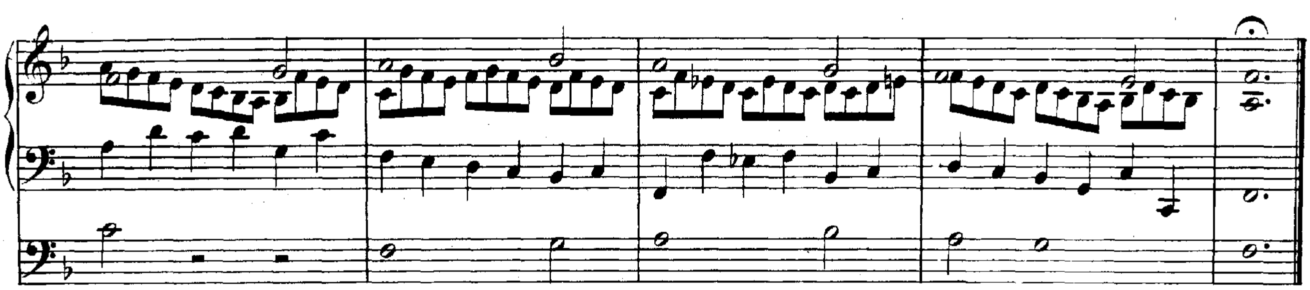
(Nach dem Autograph.)

Nun komm' der Heiden Heiland.

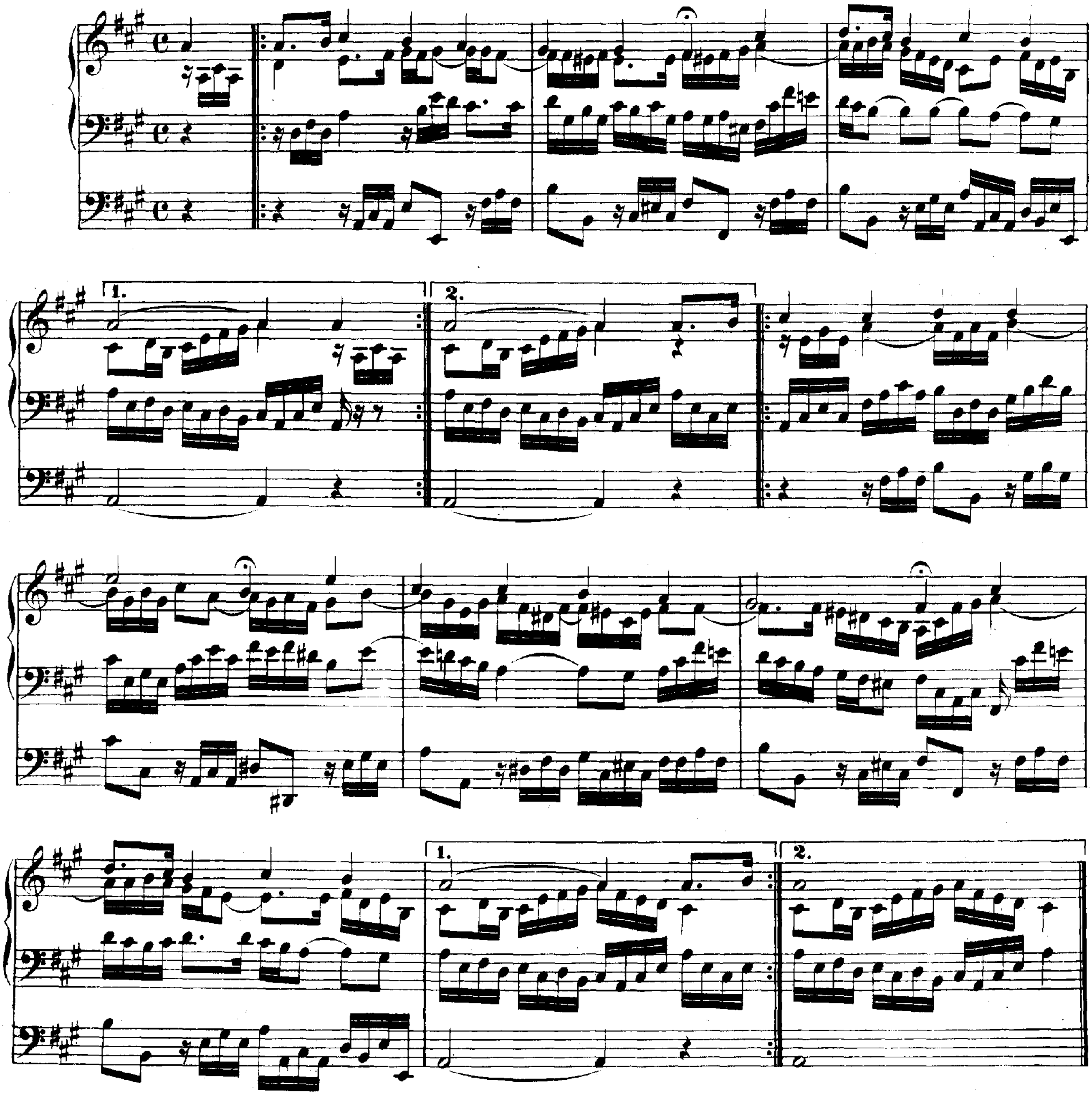


Gott, durch deine Güte
oder:
Gottes Sohn ist kommen.
(In Canone all' Ottava, a 2 Clav. e Pedale.)

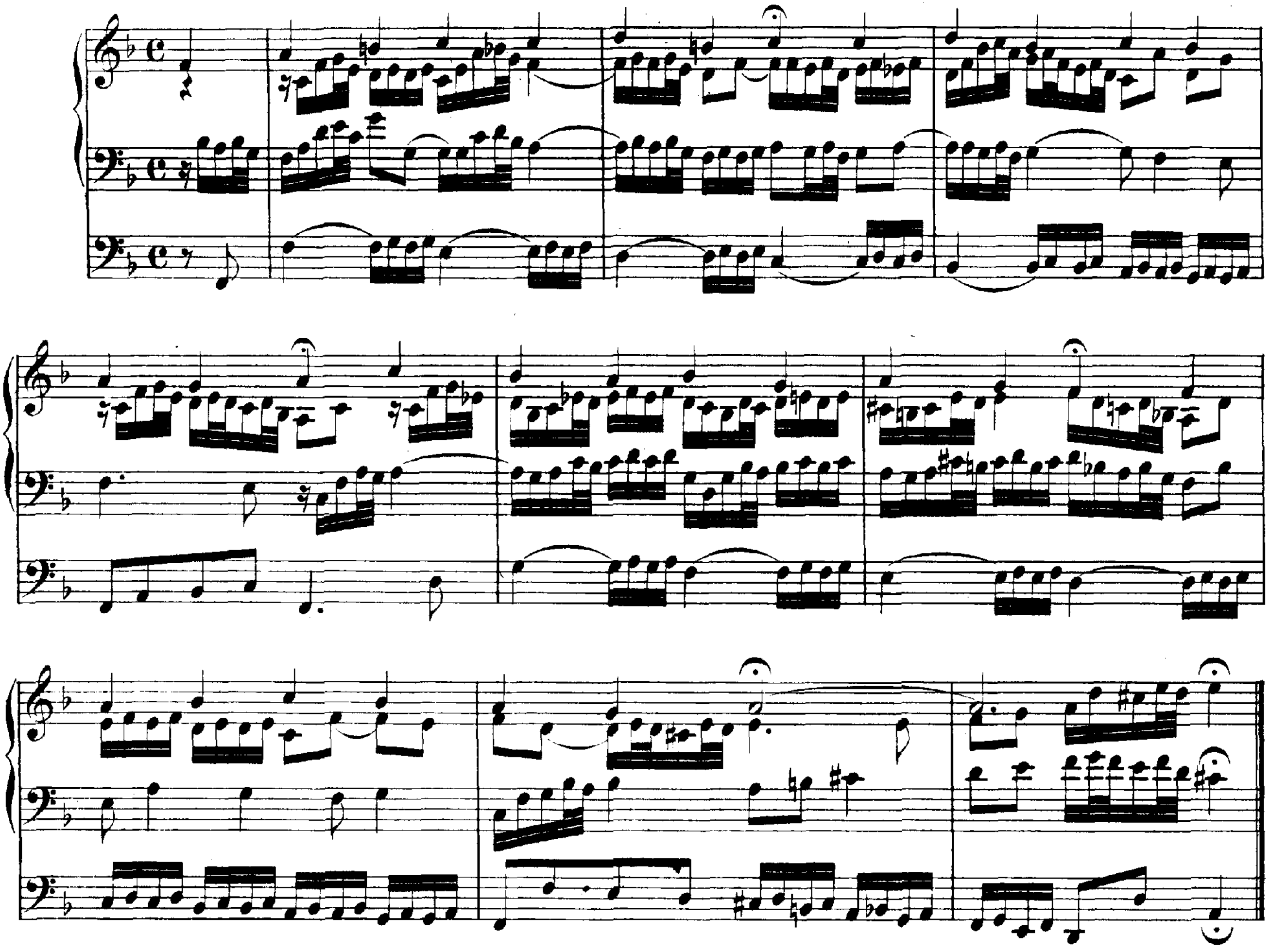




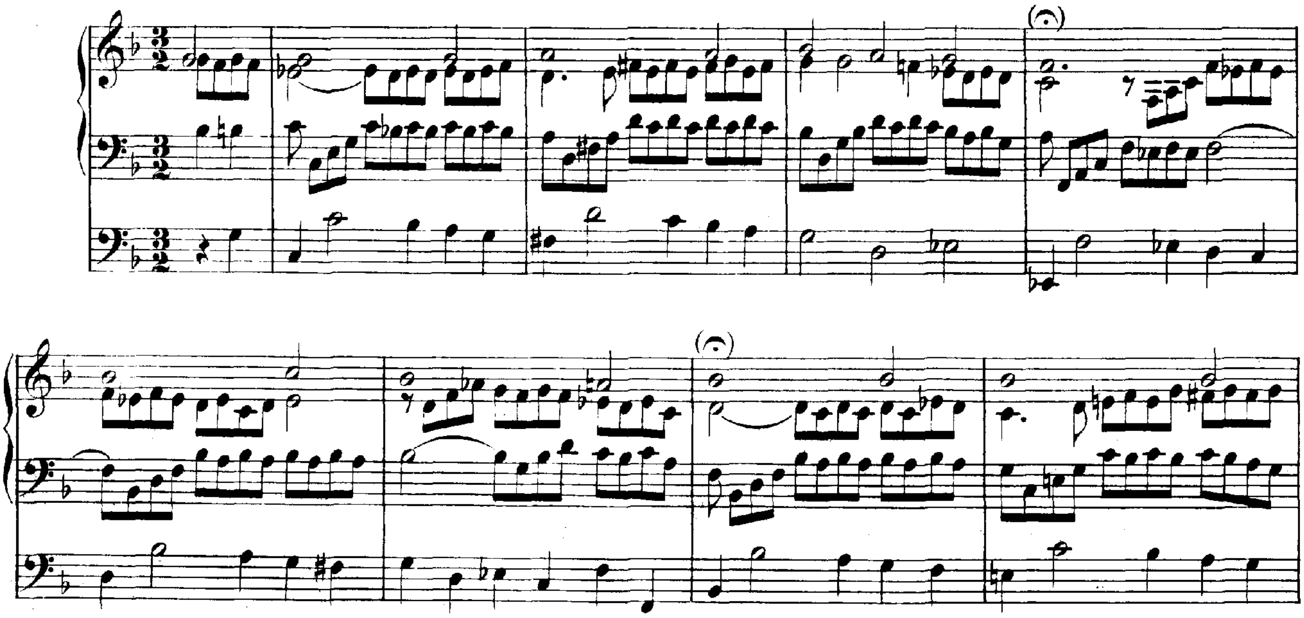
Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn
oder:
Herr Gott, nun sei gepreiset.

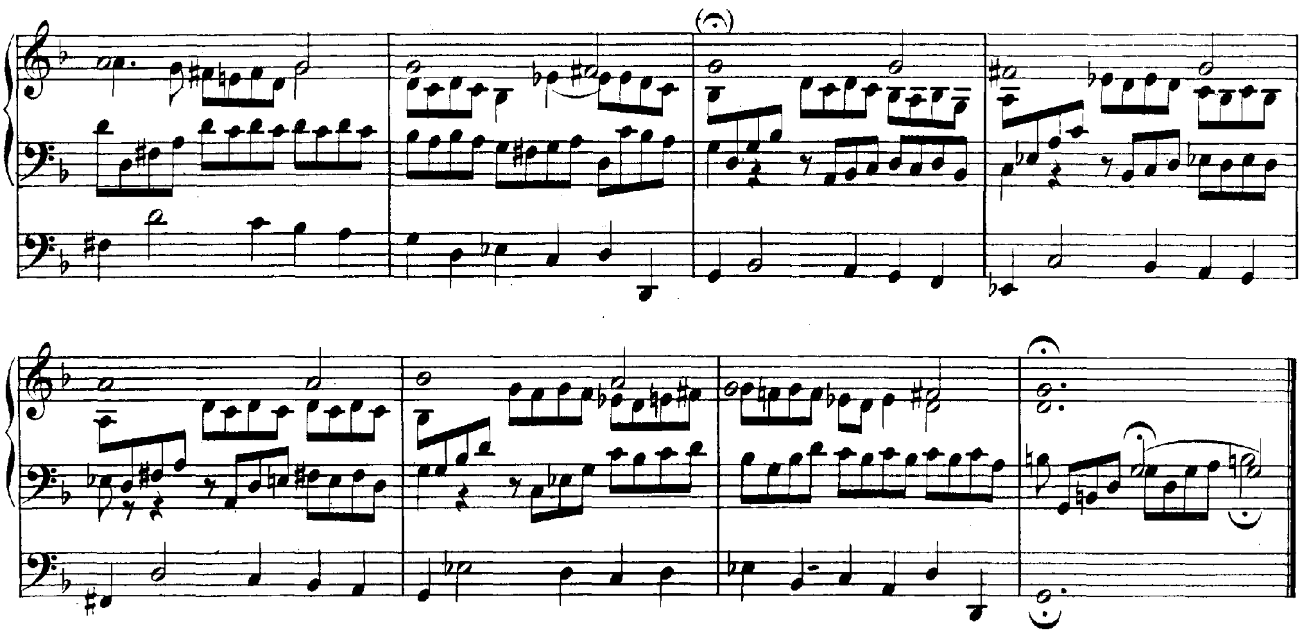


Lob sei dem allmächtigen Gott.



Puer natus in Bethlehem.



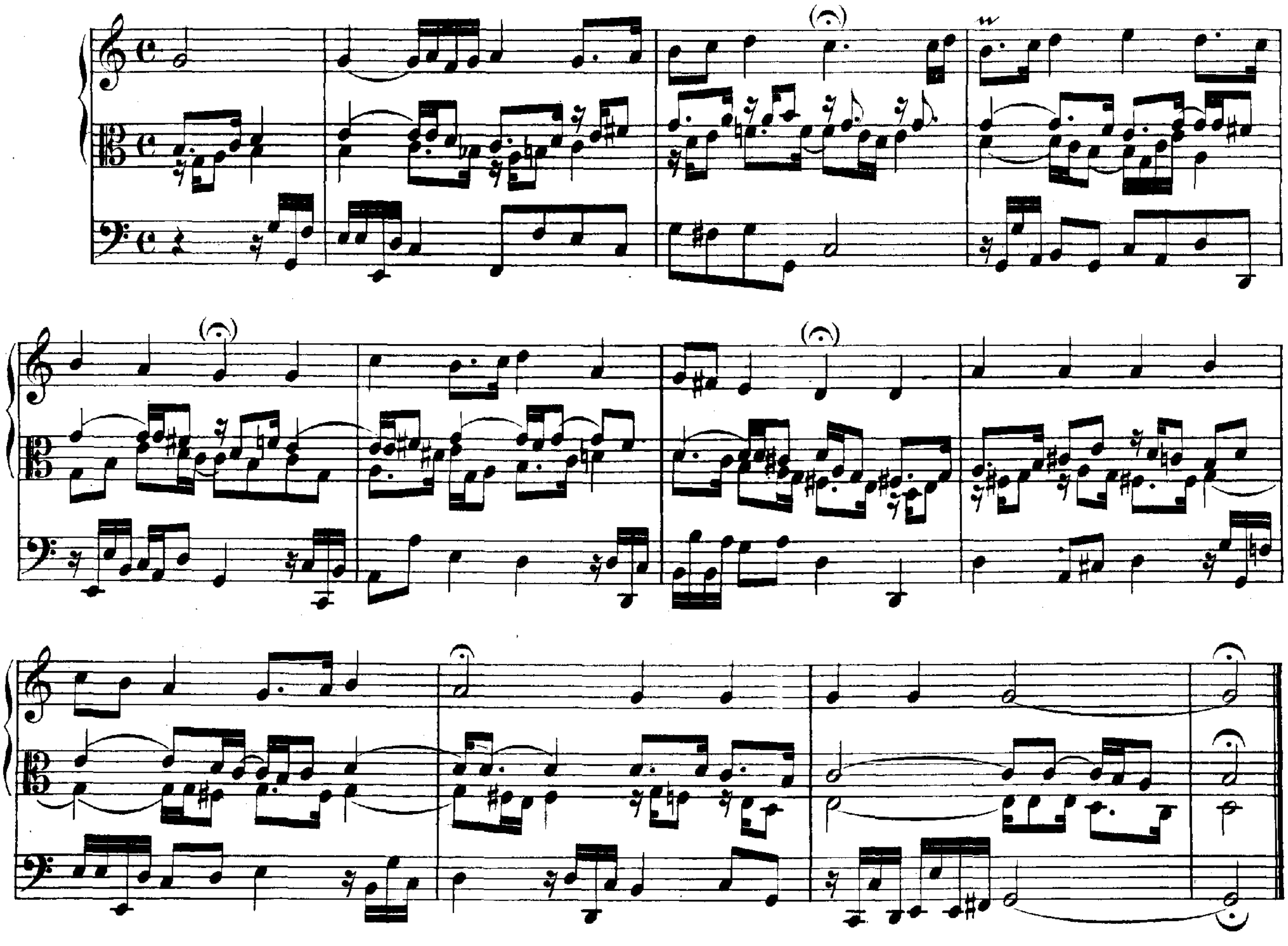


Leere Seite im Autographe für den Choral:

Lob sei Gott in des Himmels Thron.

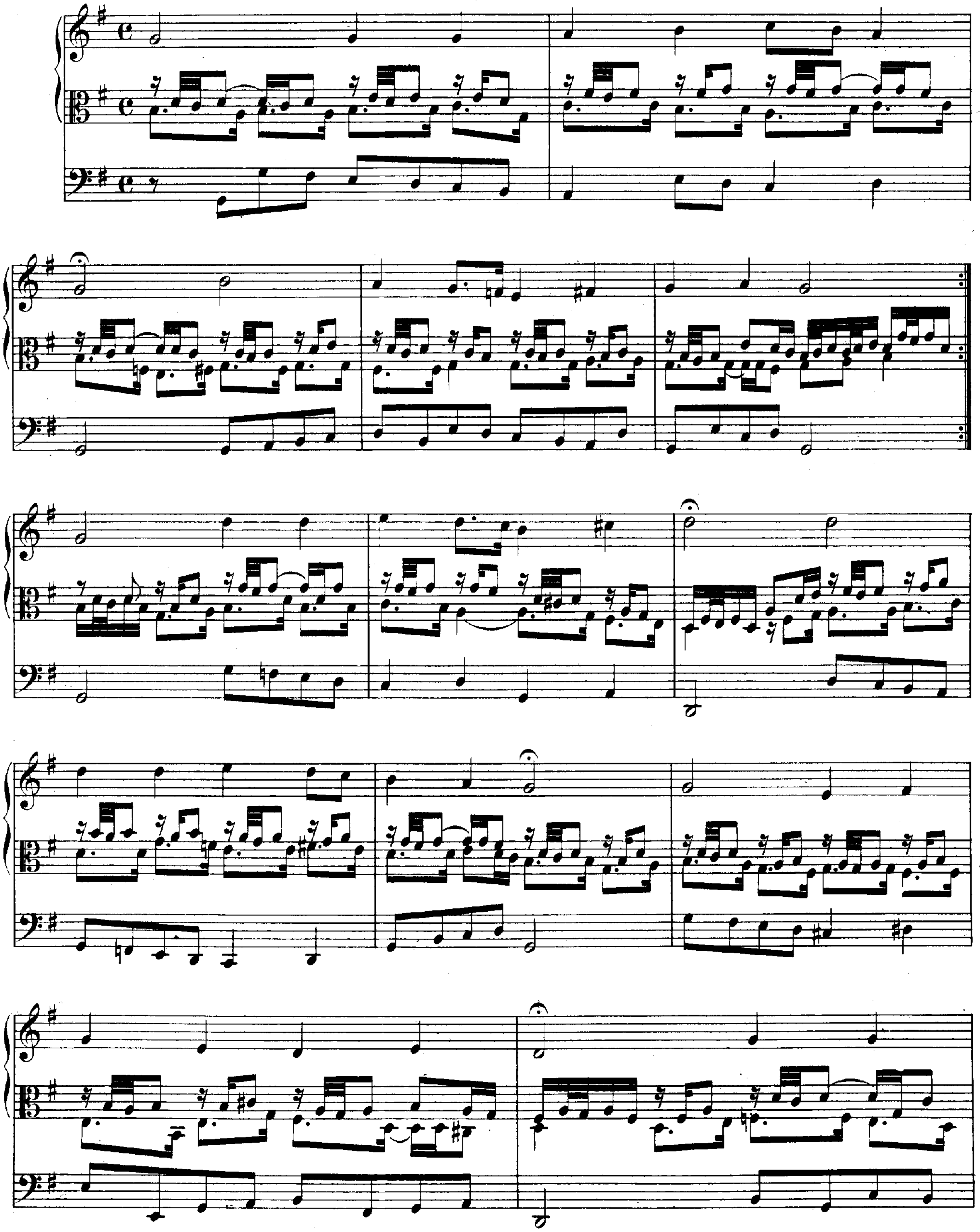
Gelobet seist du, Jesu Christ.

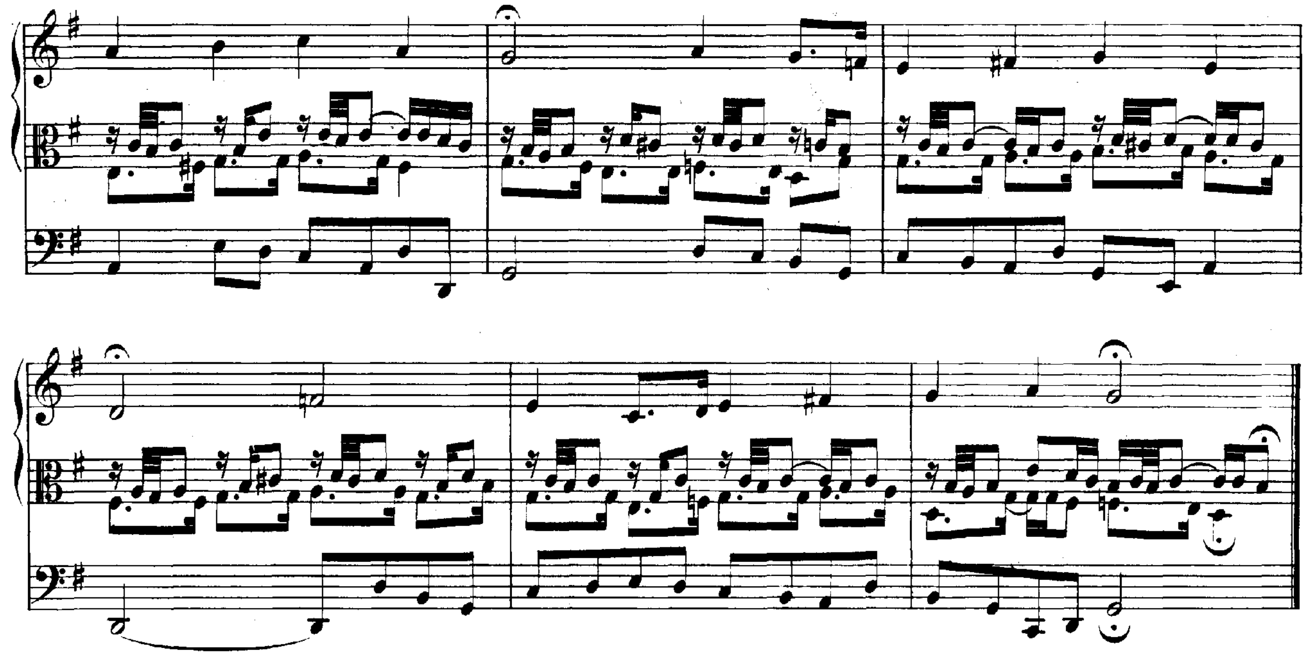
a 2 Clav. e Pedale.



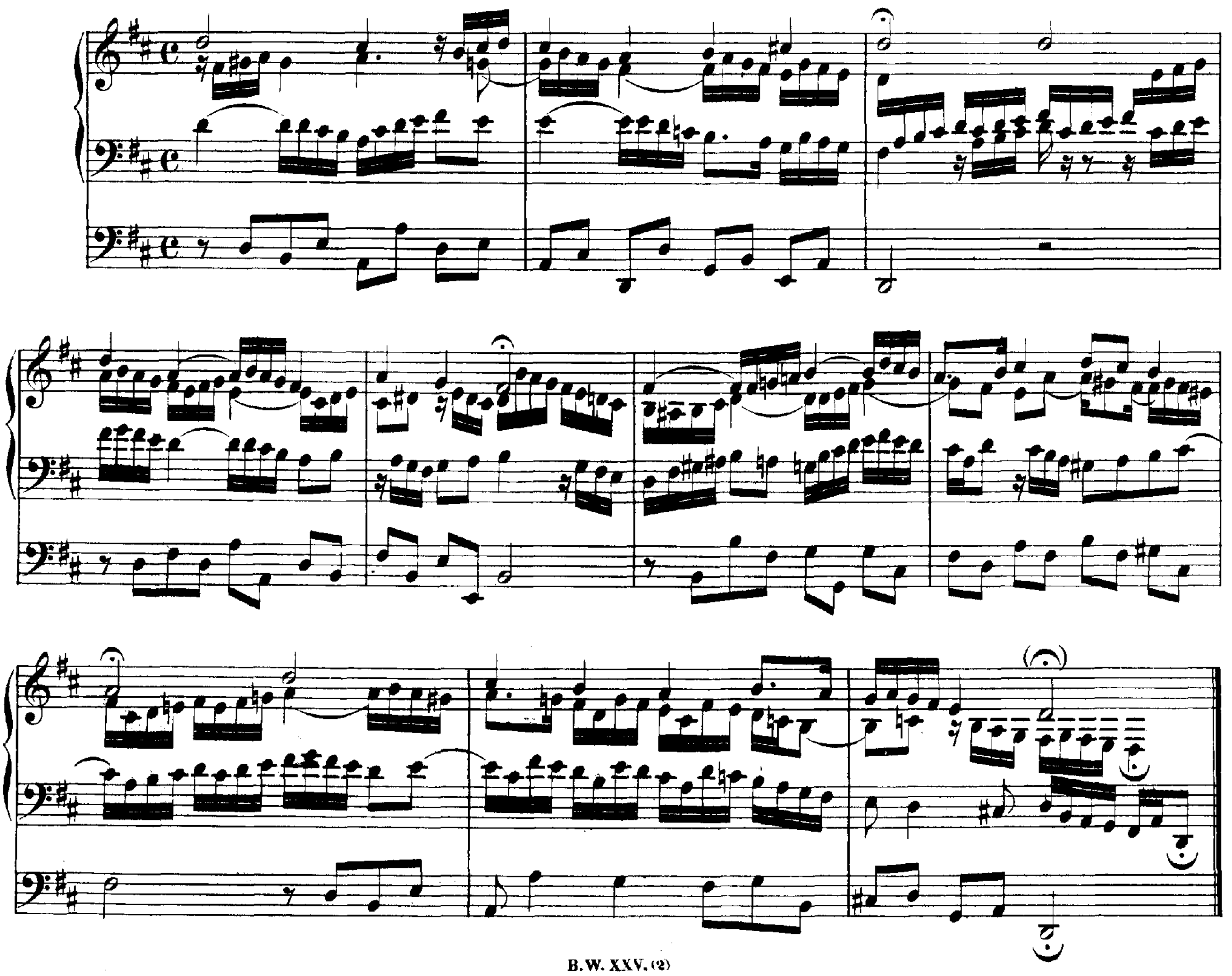
Der Tag, der ist so freudenreich.

a 2 Clav. e Pedale.



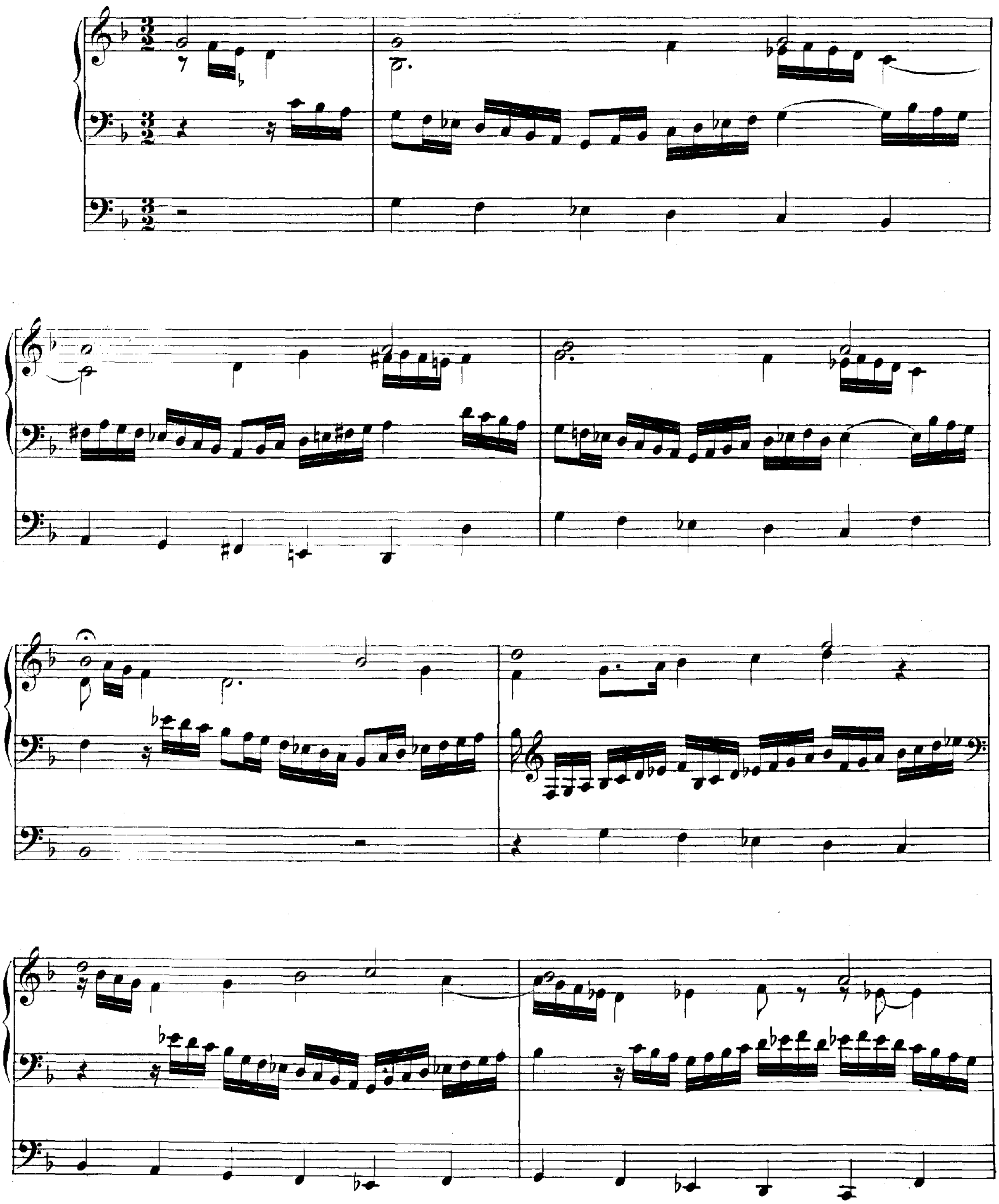


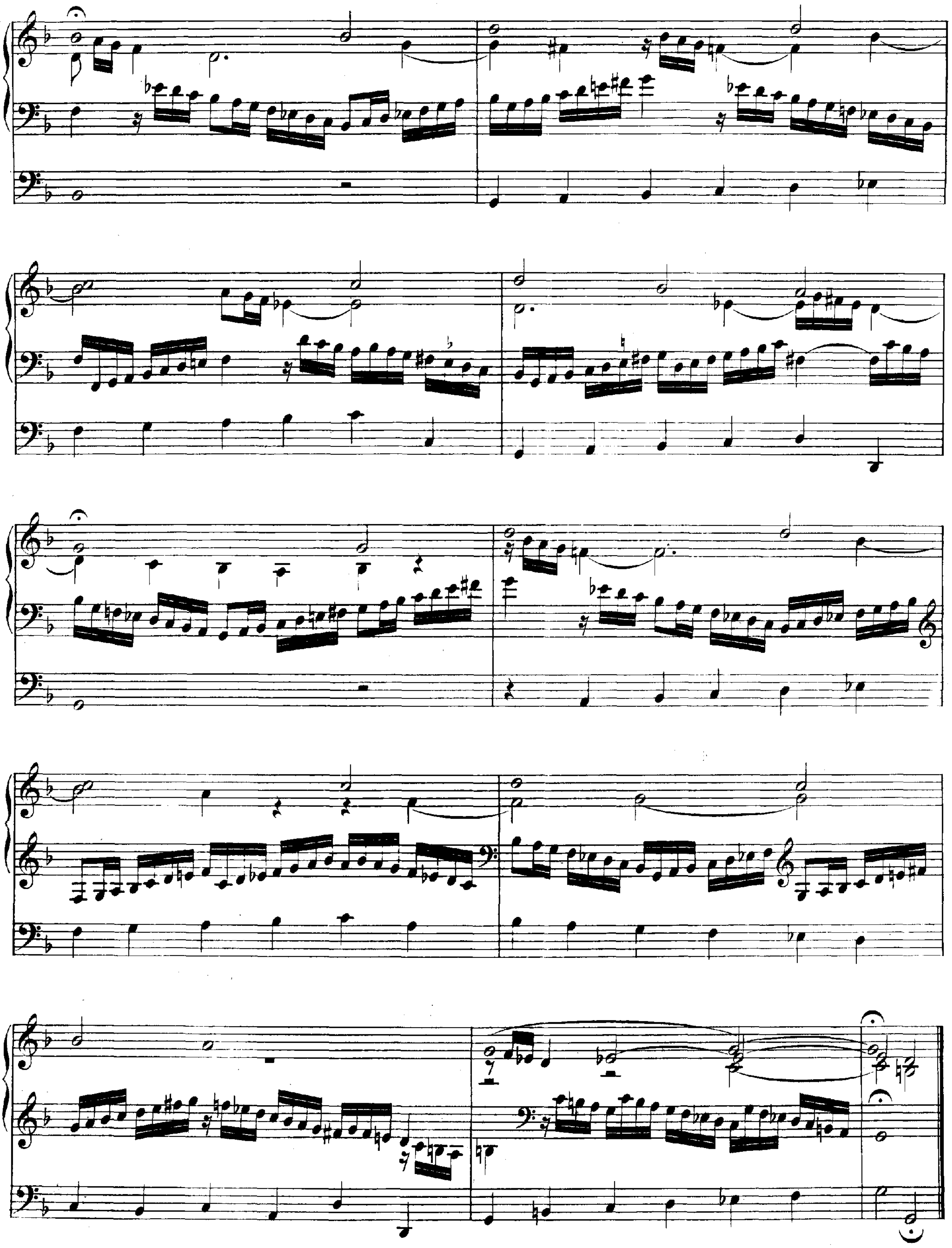
Vom Himmel hoch, da komm' ich her.



Vom Himmel kam der Engel Schaar.

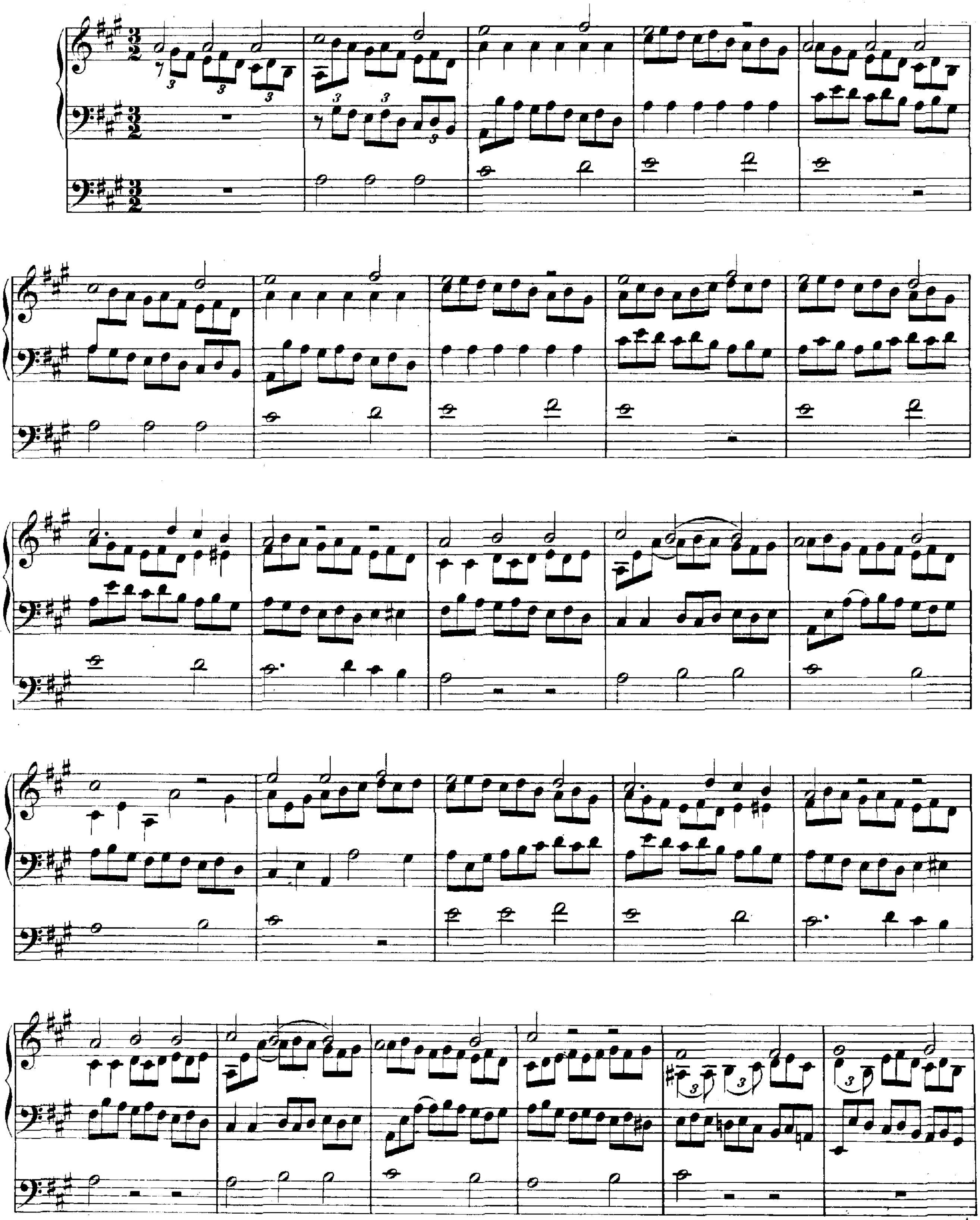
(a 2 Clav. e Pedale.)

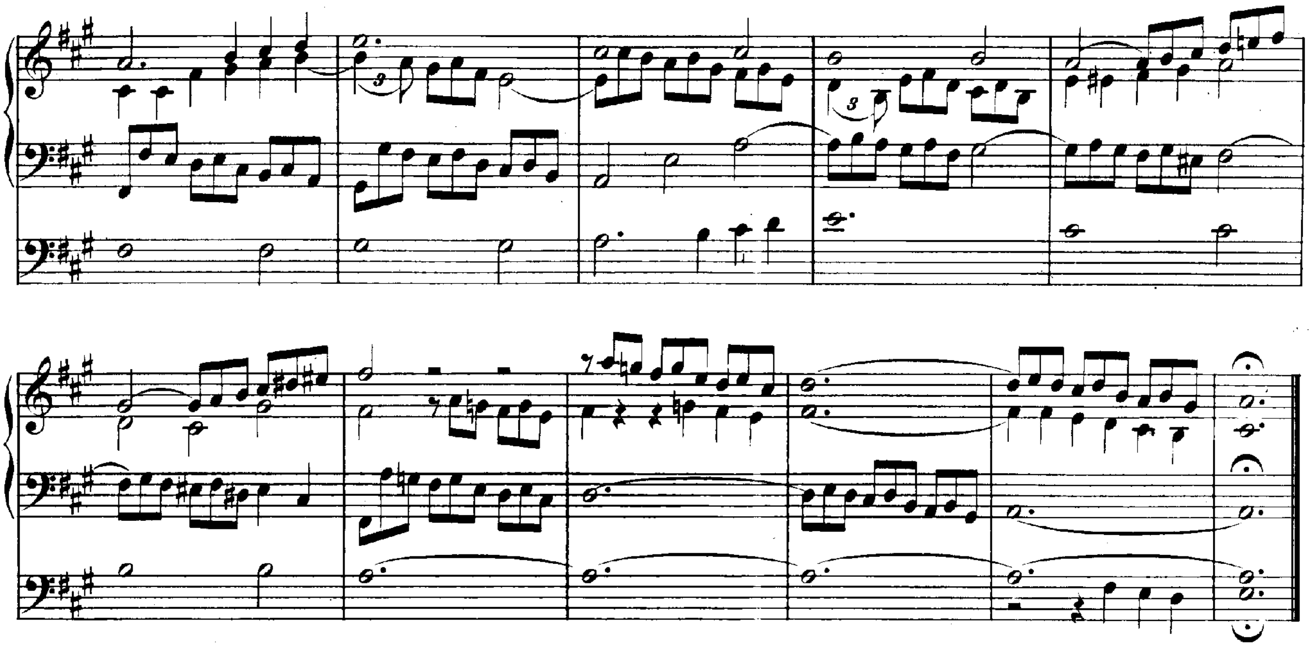




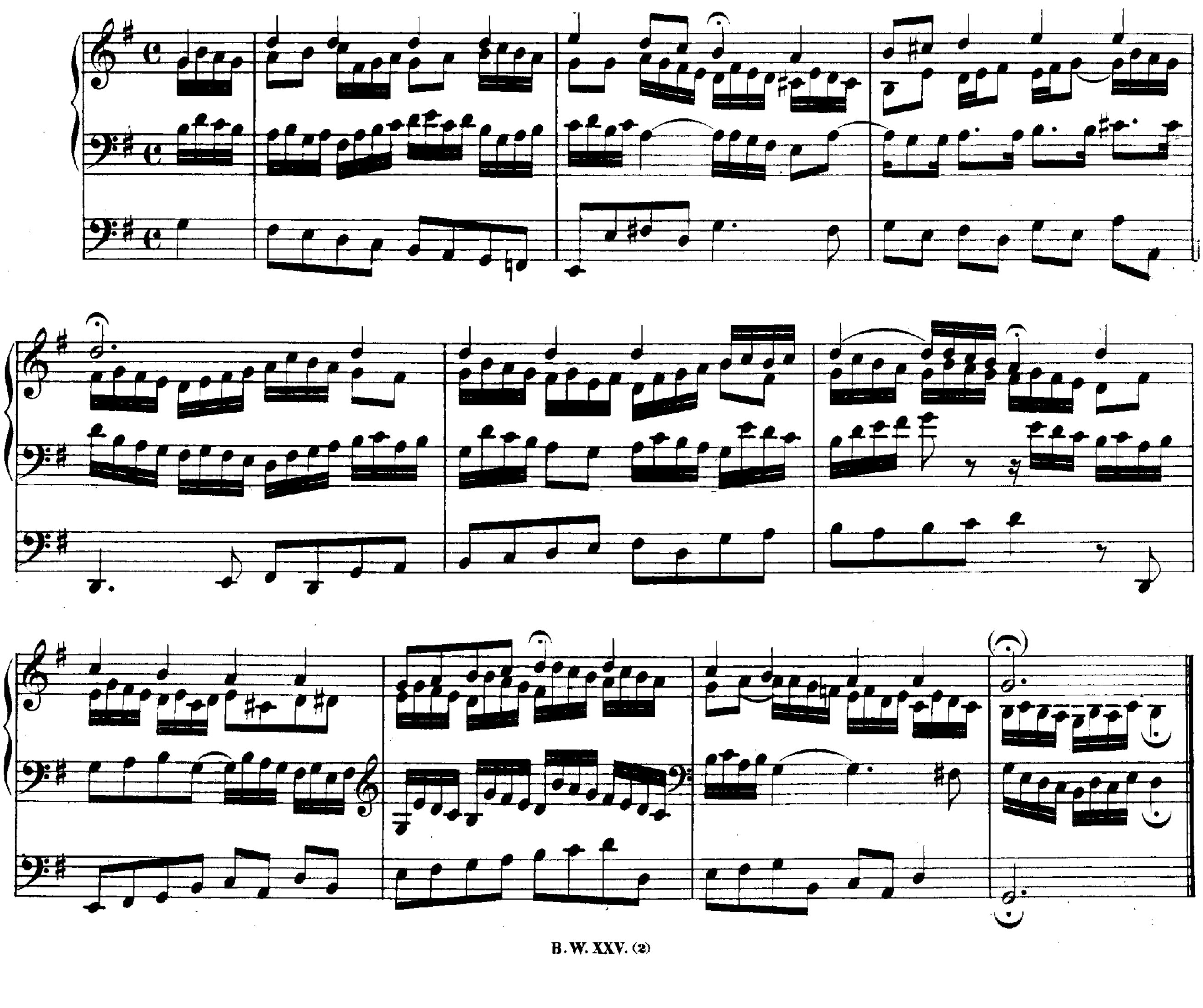
In dulci jubilo.

(Canone doppio all'Ottava a 2 Clav. e Pedale.)



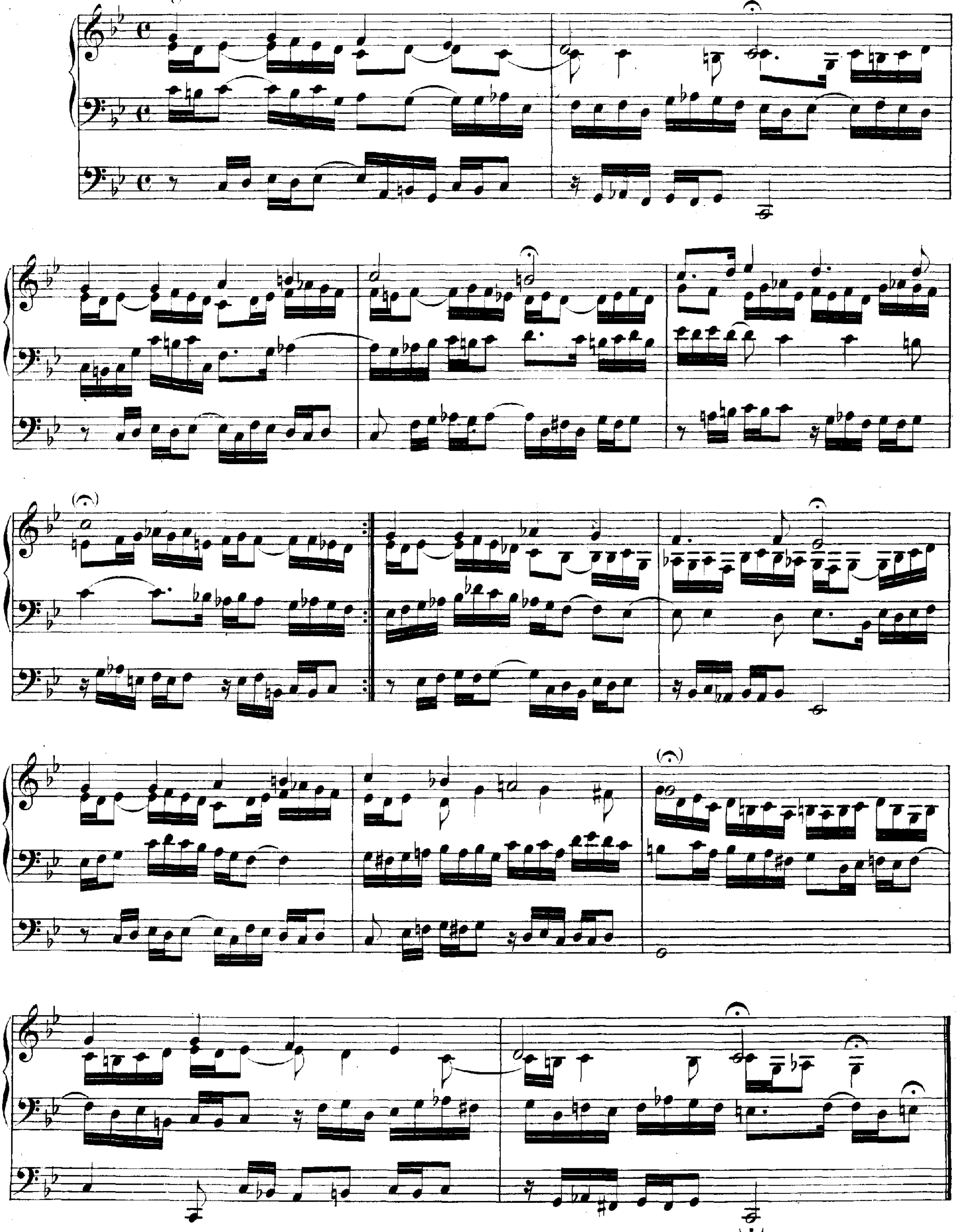


Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich.



Jesu, meine Freude.

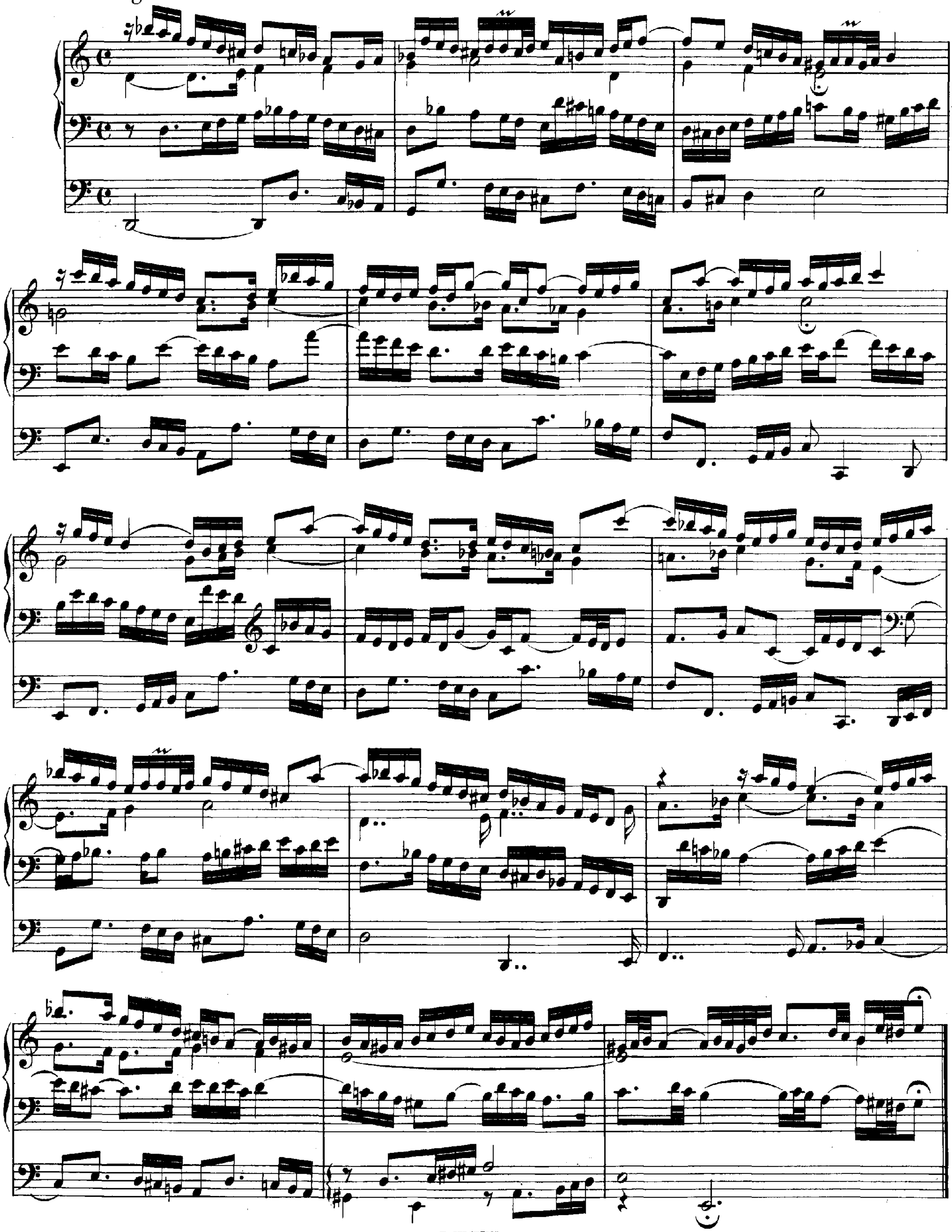
Largo.



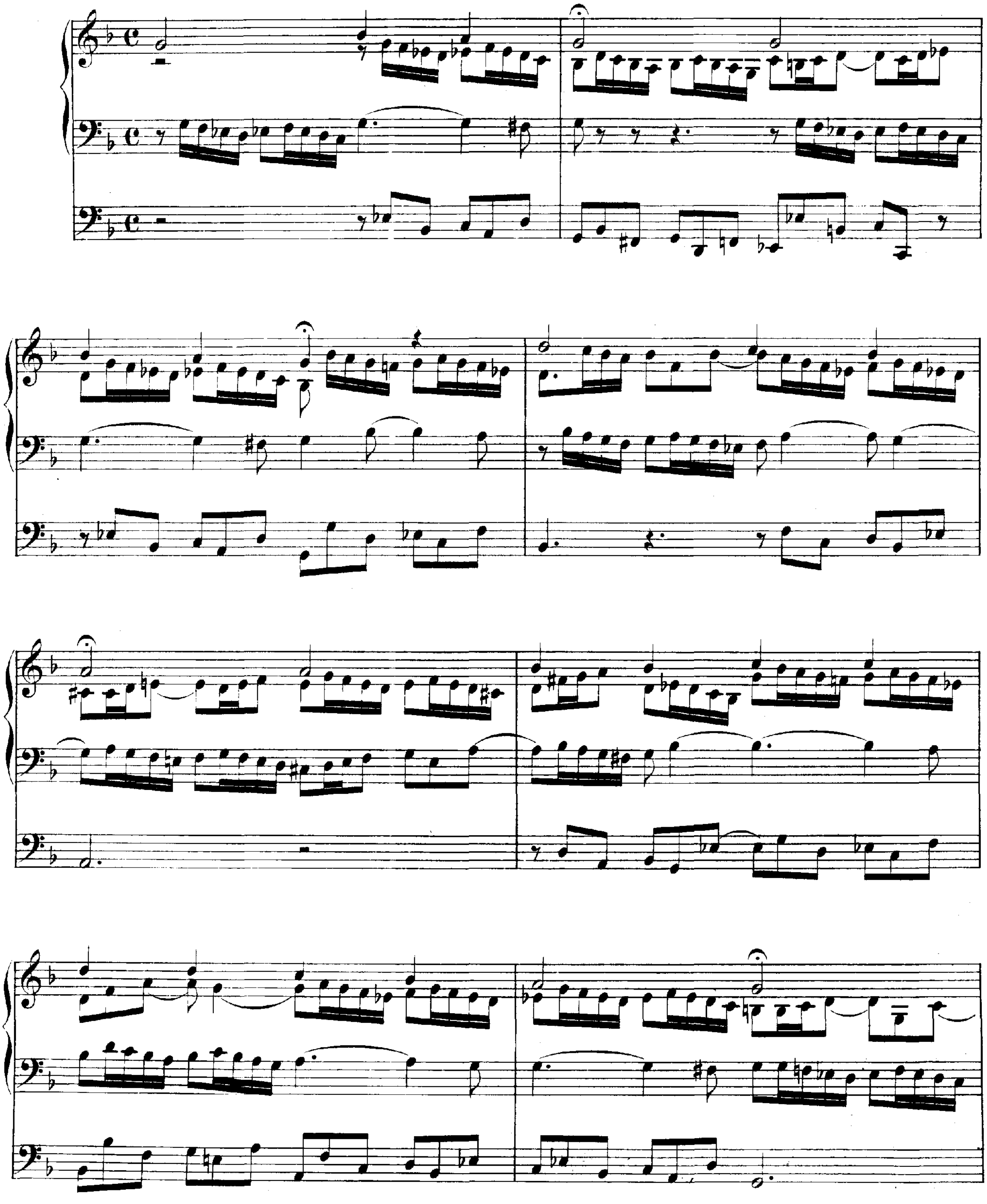
Christum wir sollen loben schon.

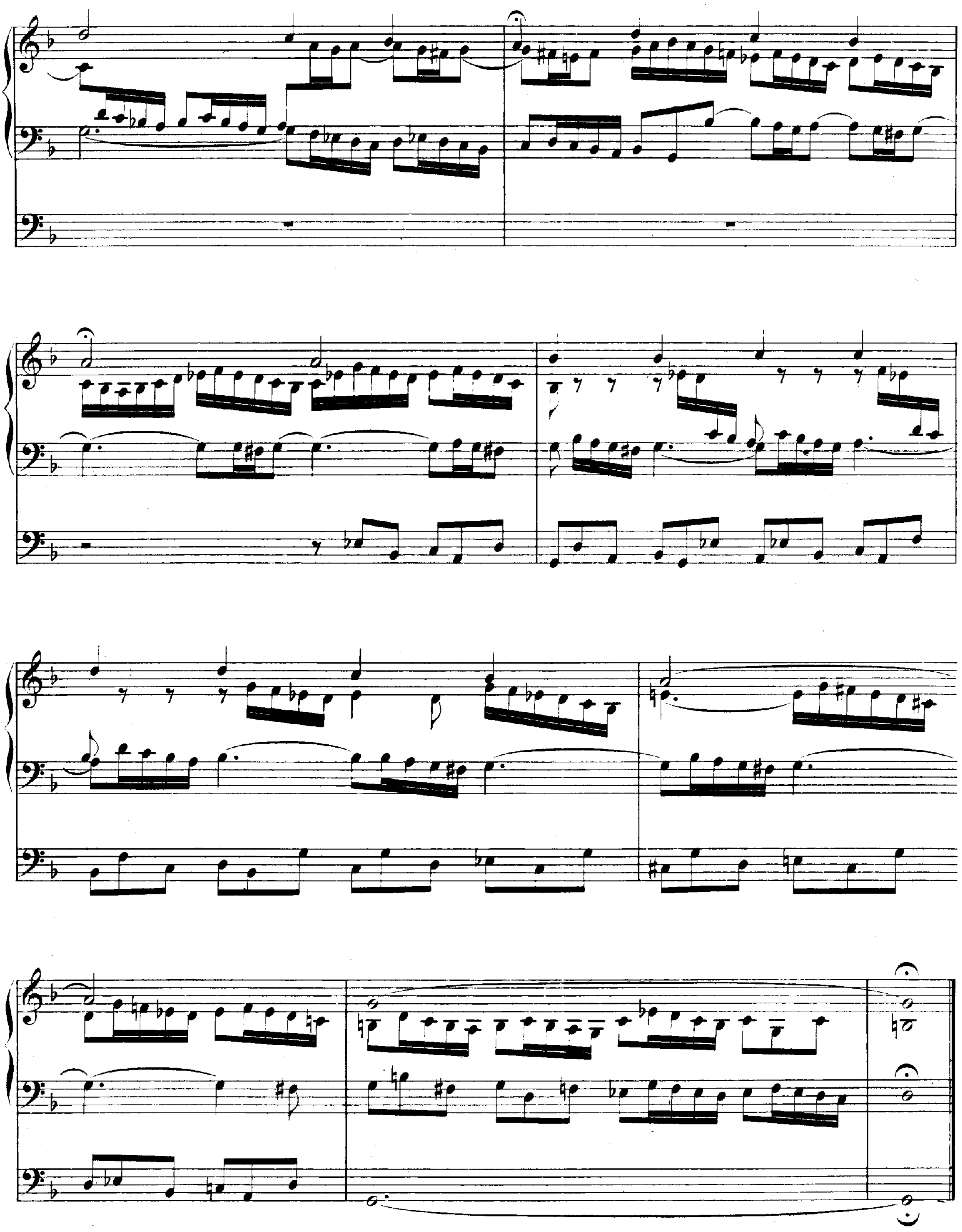
Corale in Alto.

Adagio.

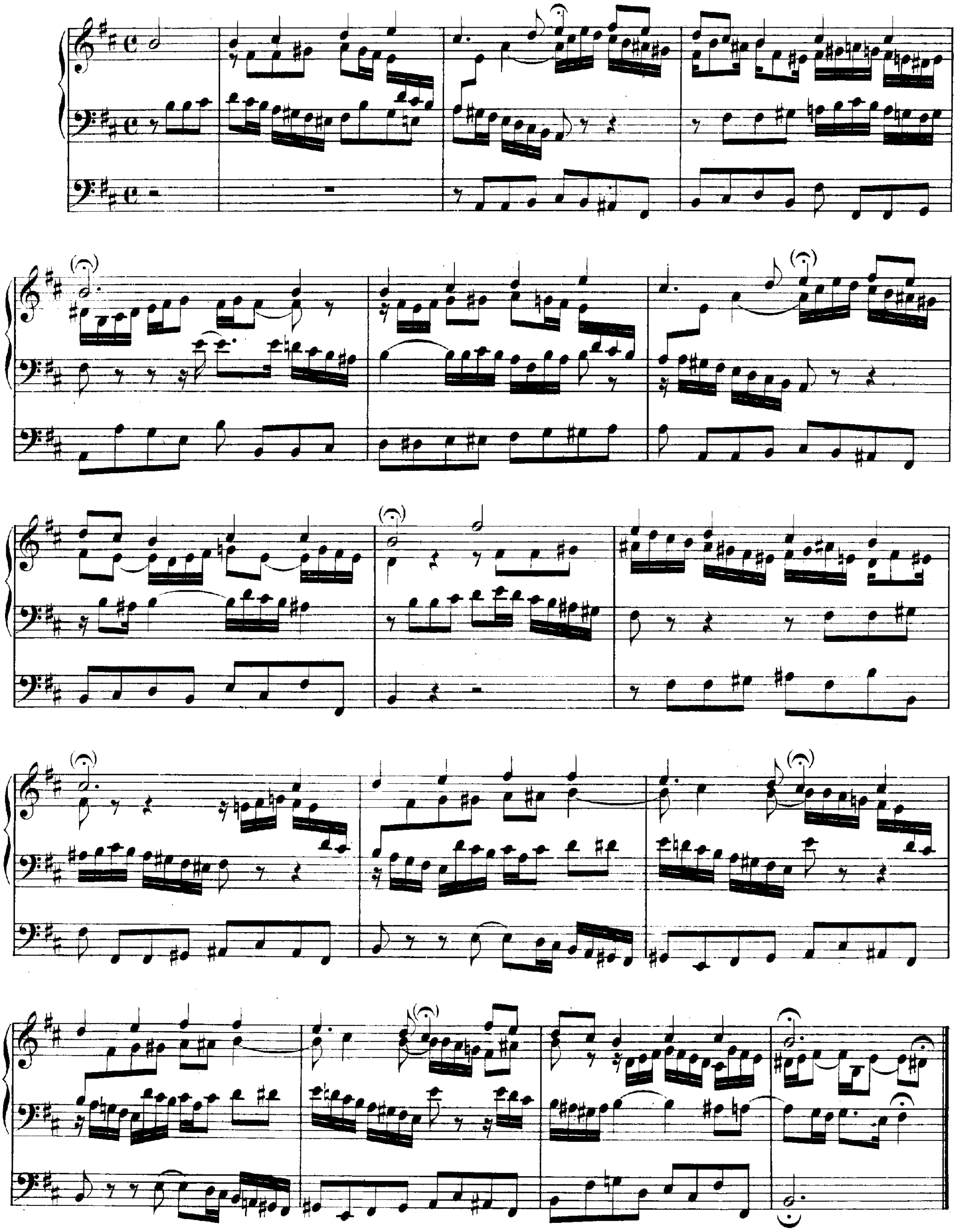


Wir Christenleut'.



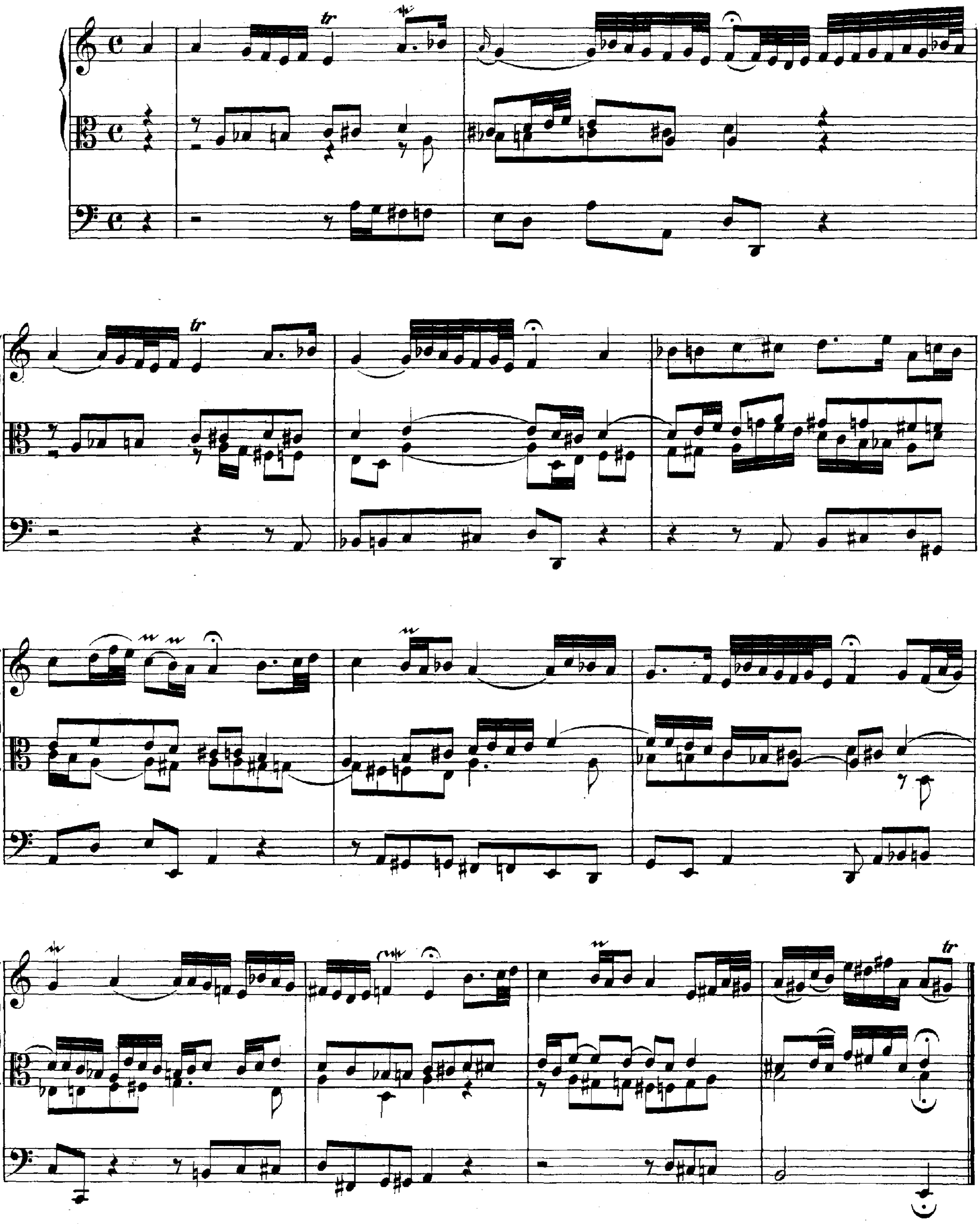


Helft mir Gottes Güte preisen.

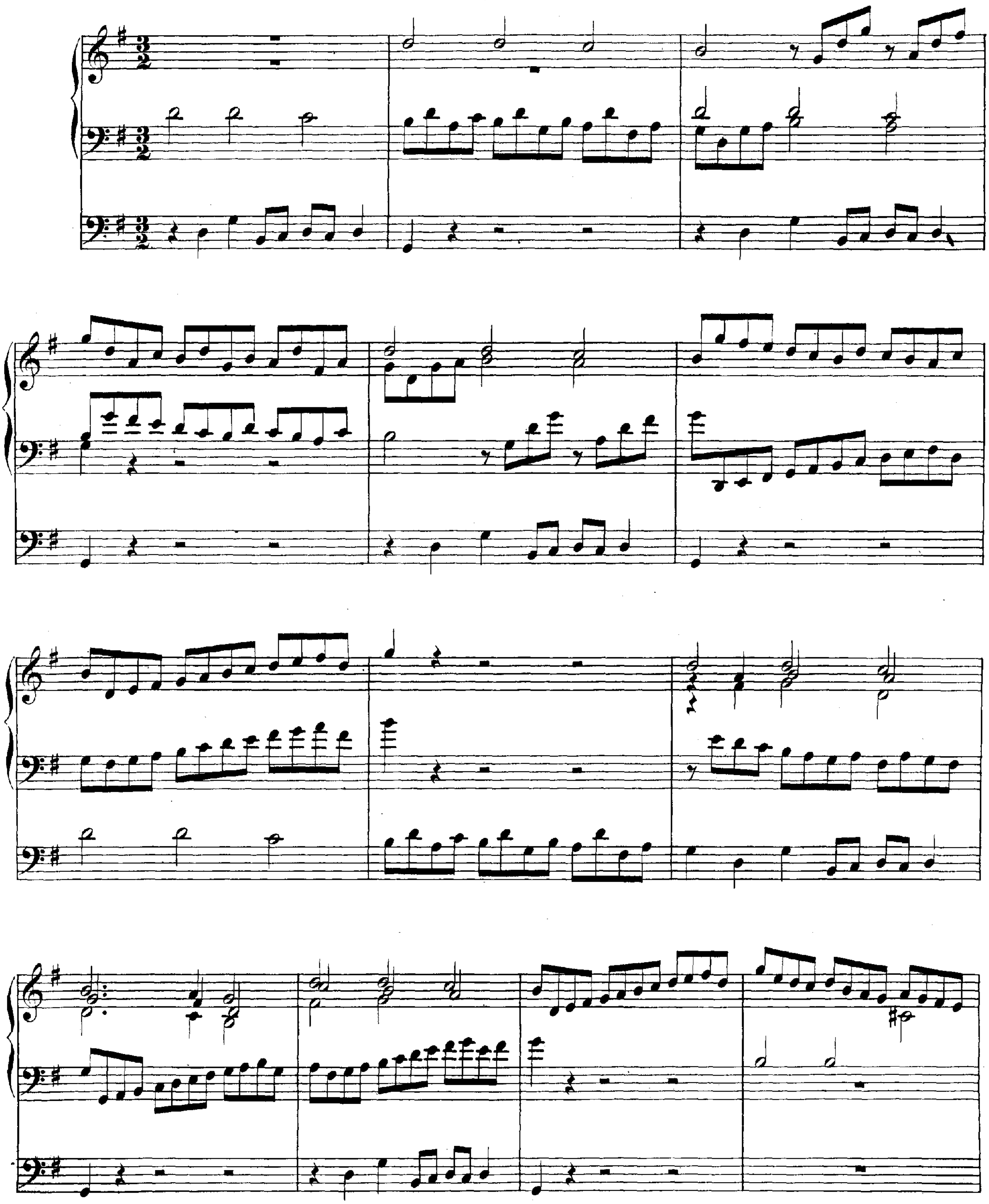


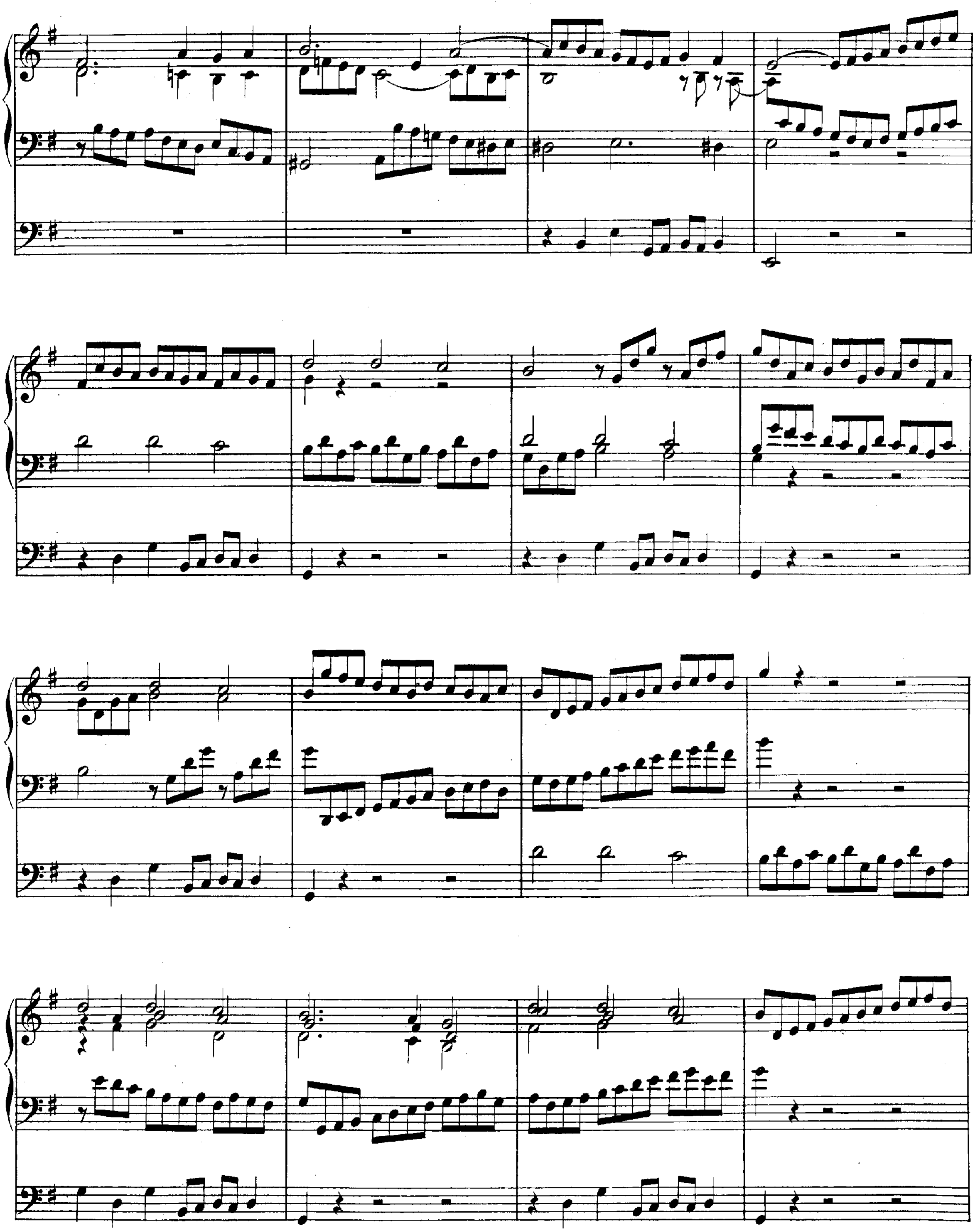
Das alte Jahr vergangen ist.

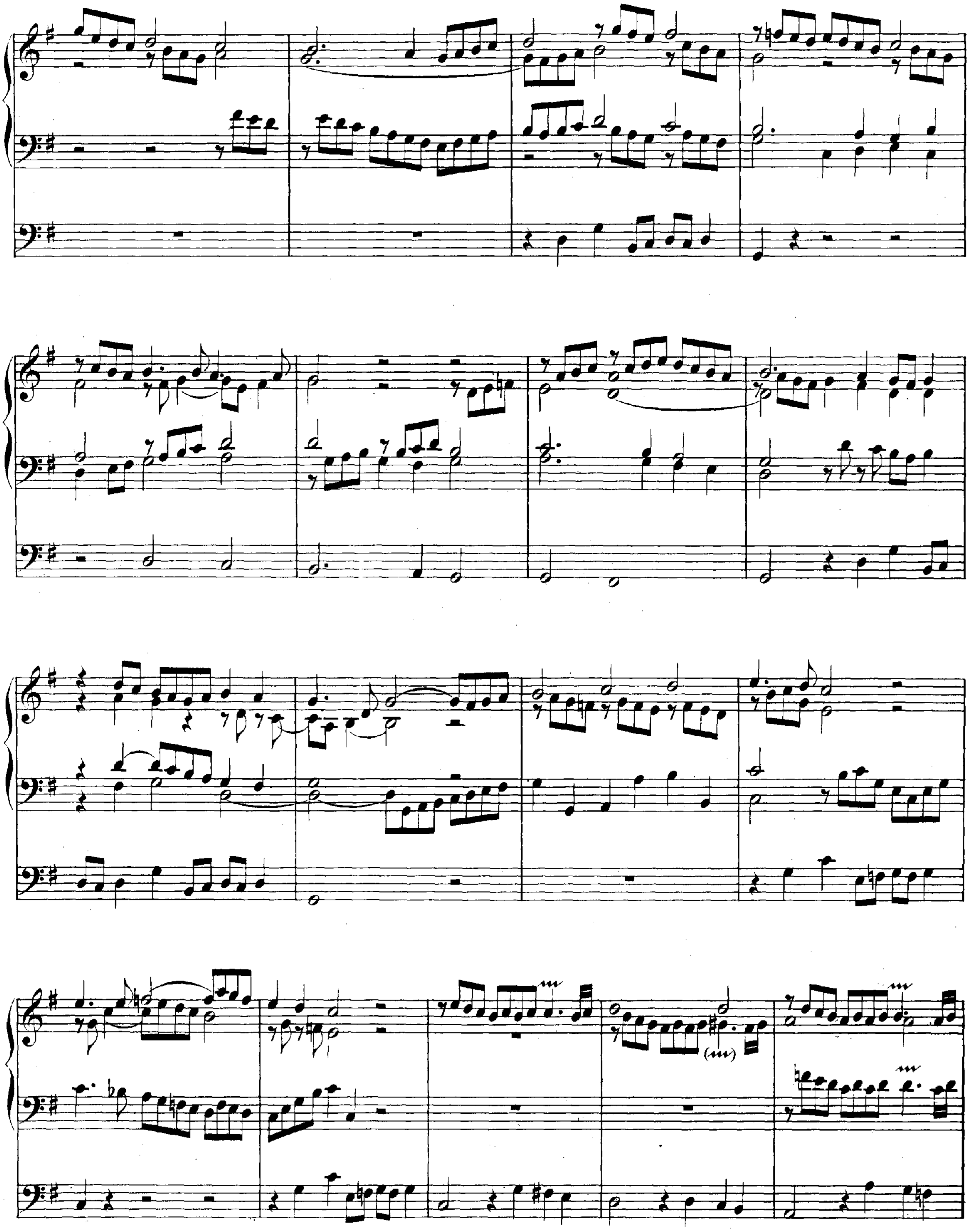
a 2 Clav. e Pedale.

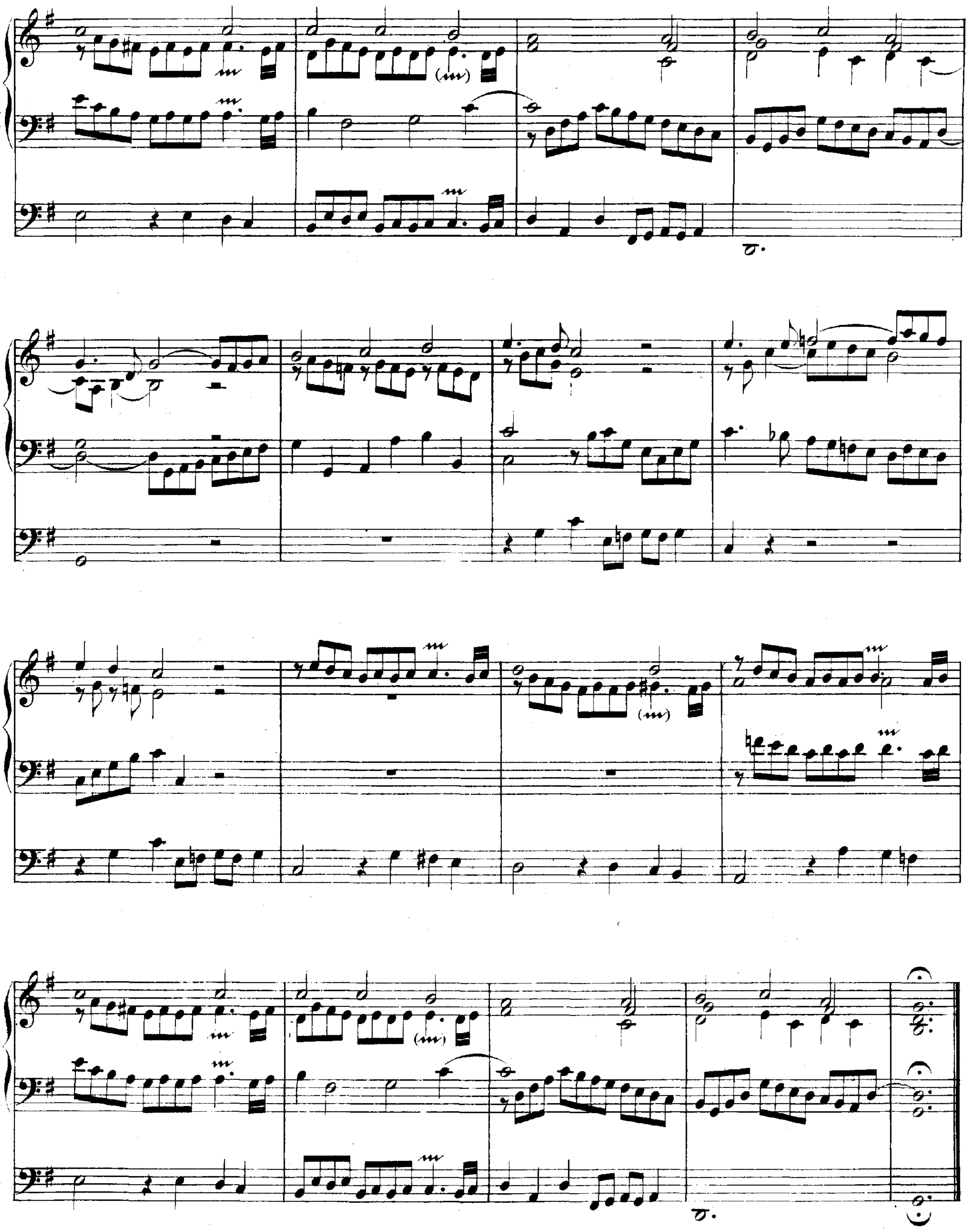


In dir ist Freude.

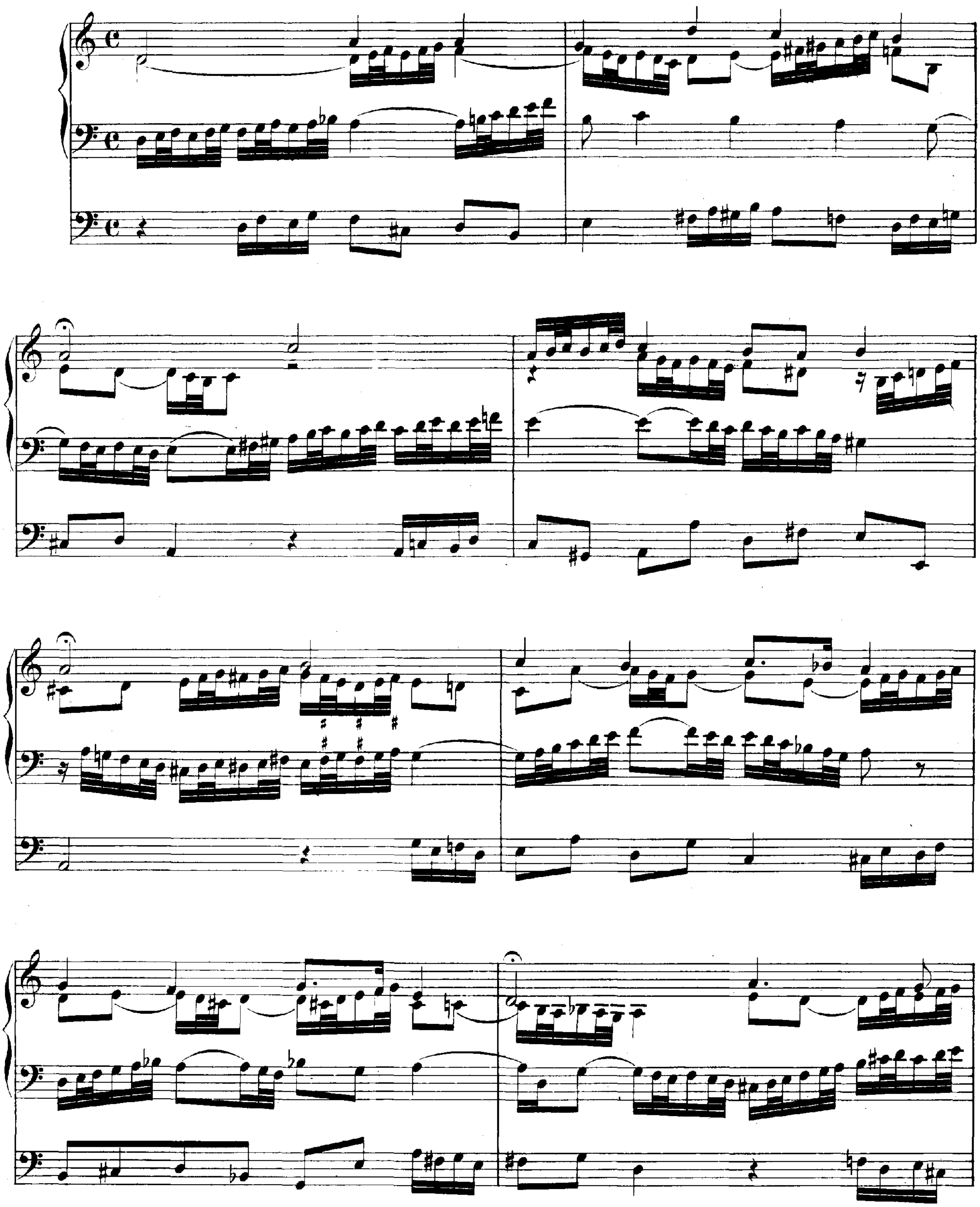


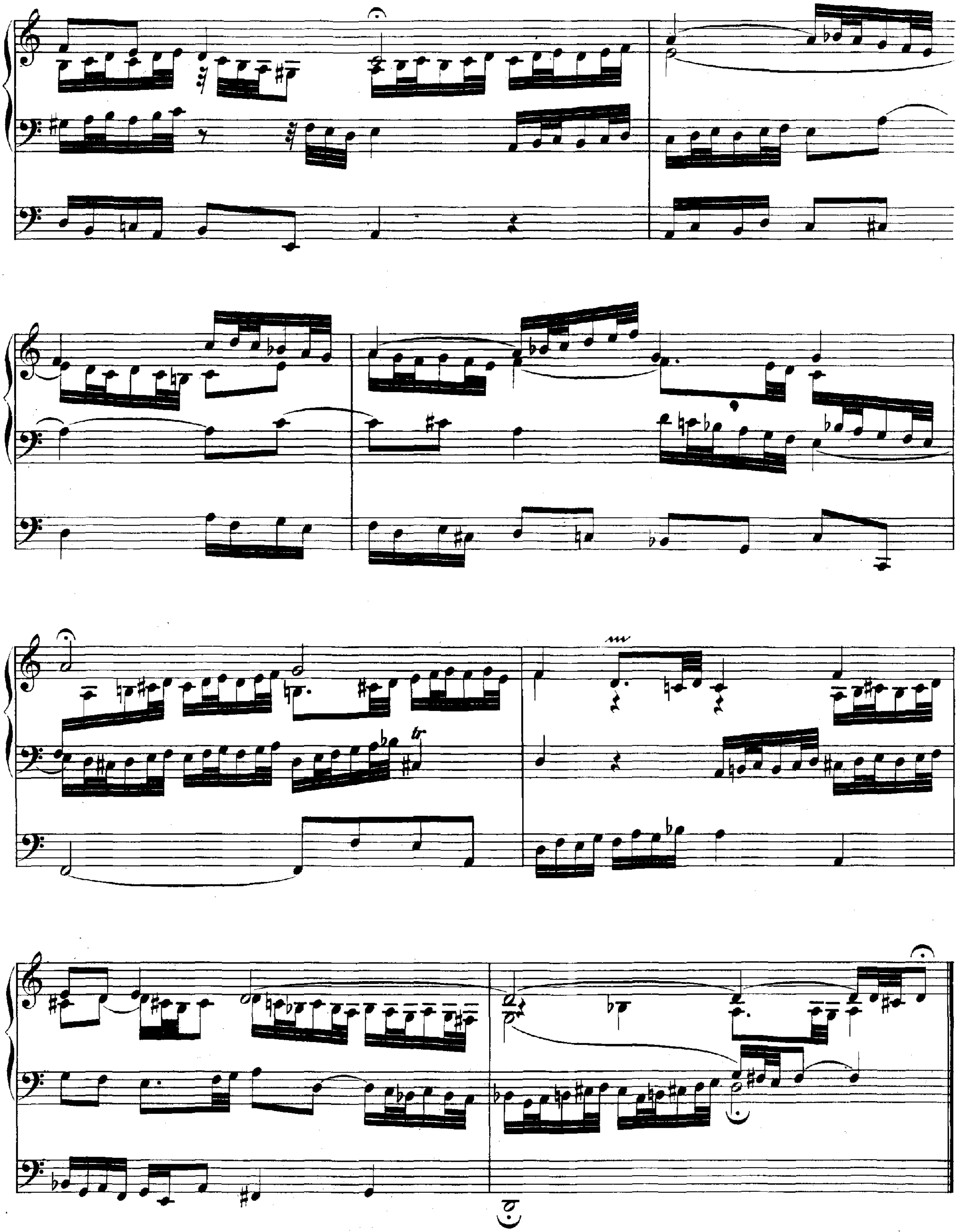






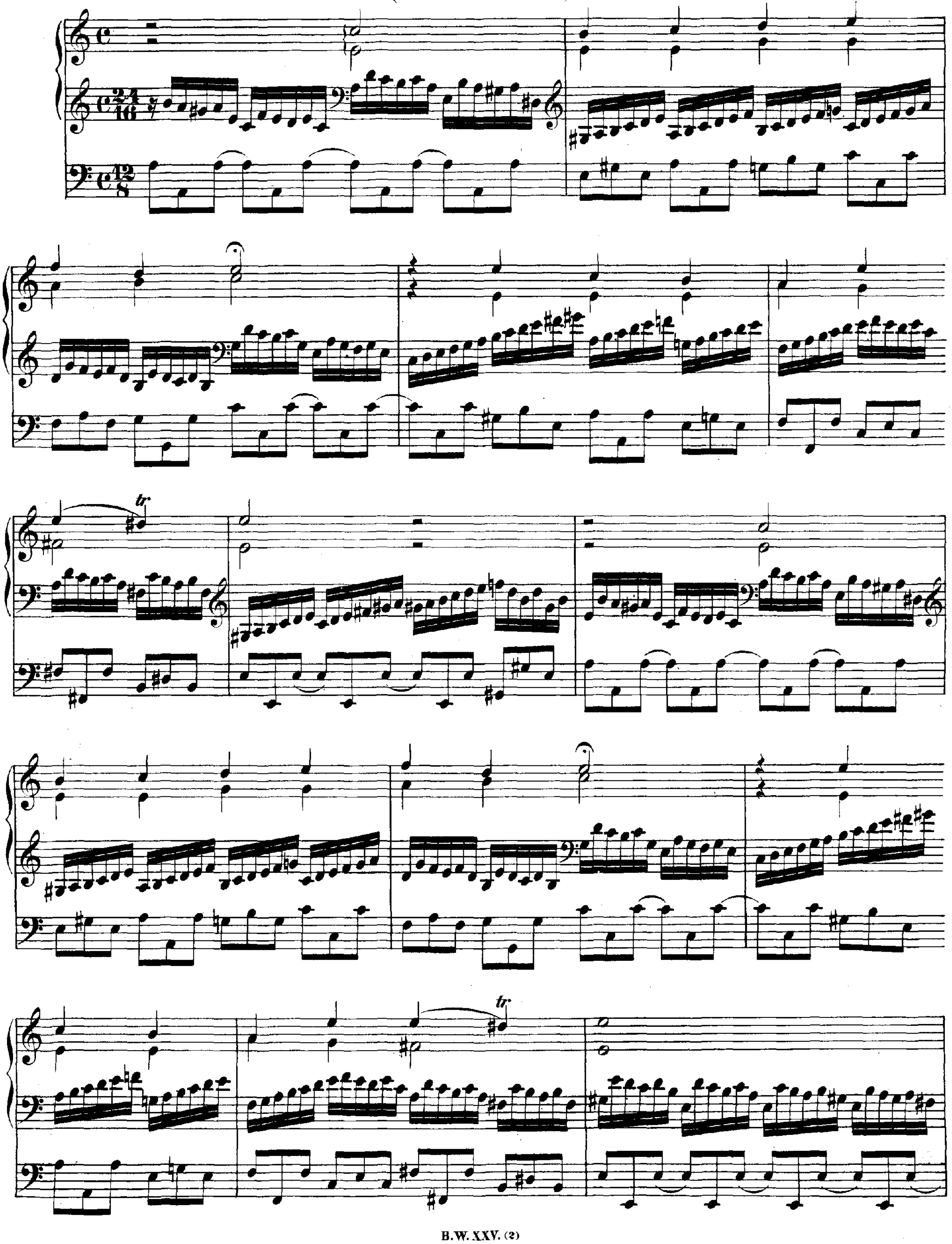
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.

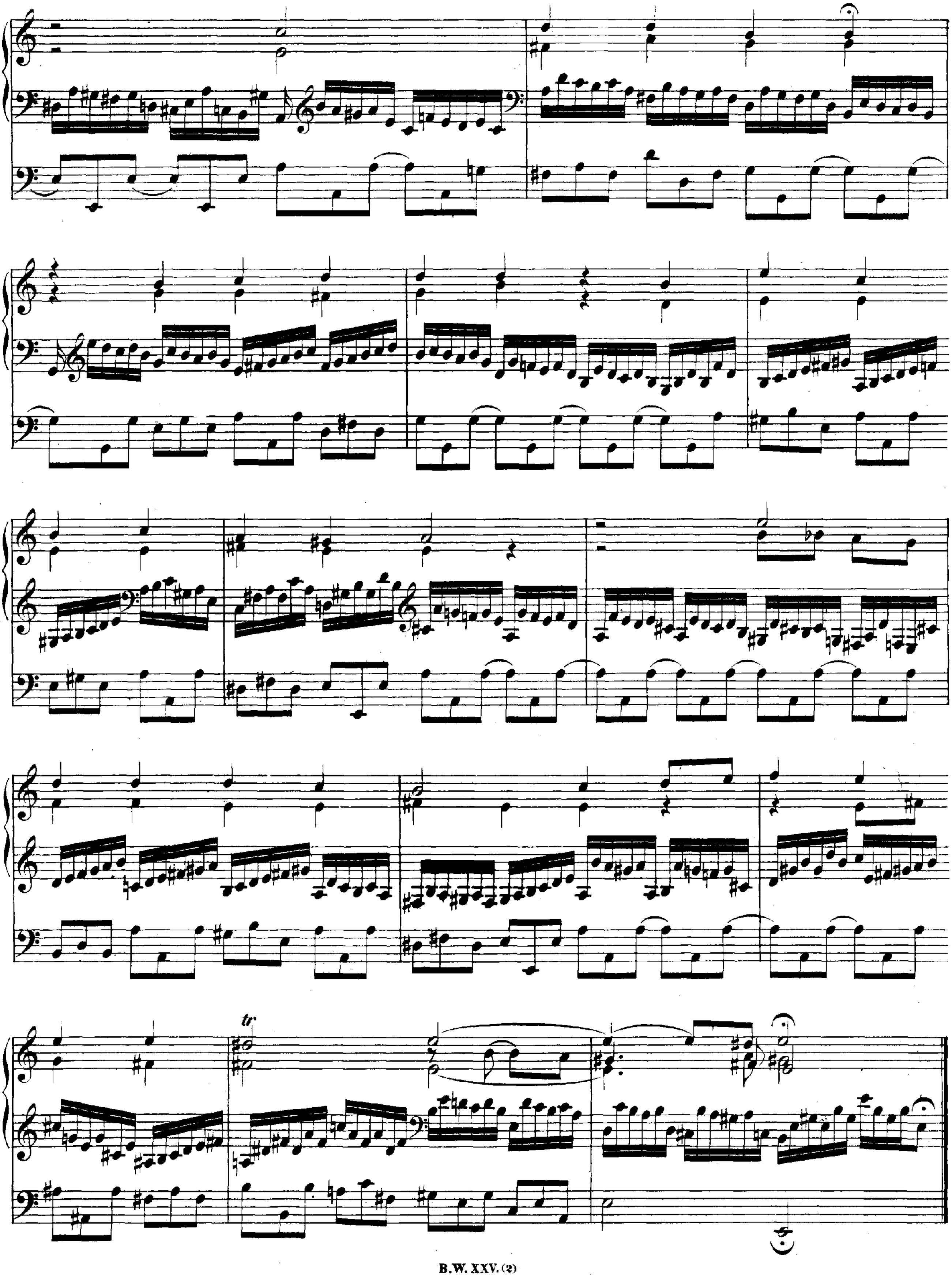




Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf.

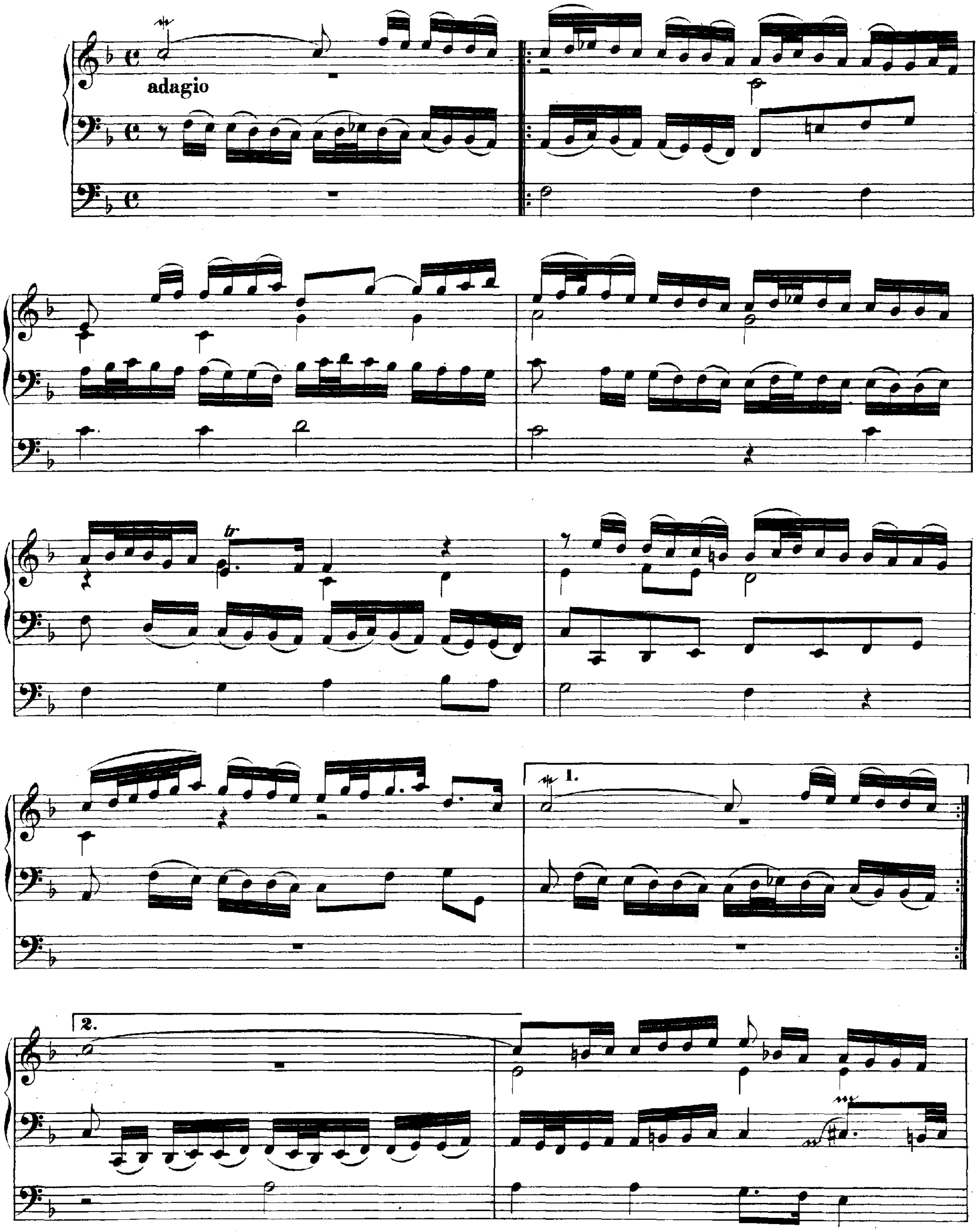
(a 2 Clav. e Pedale.)

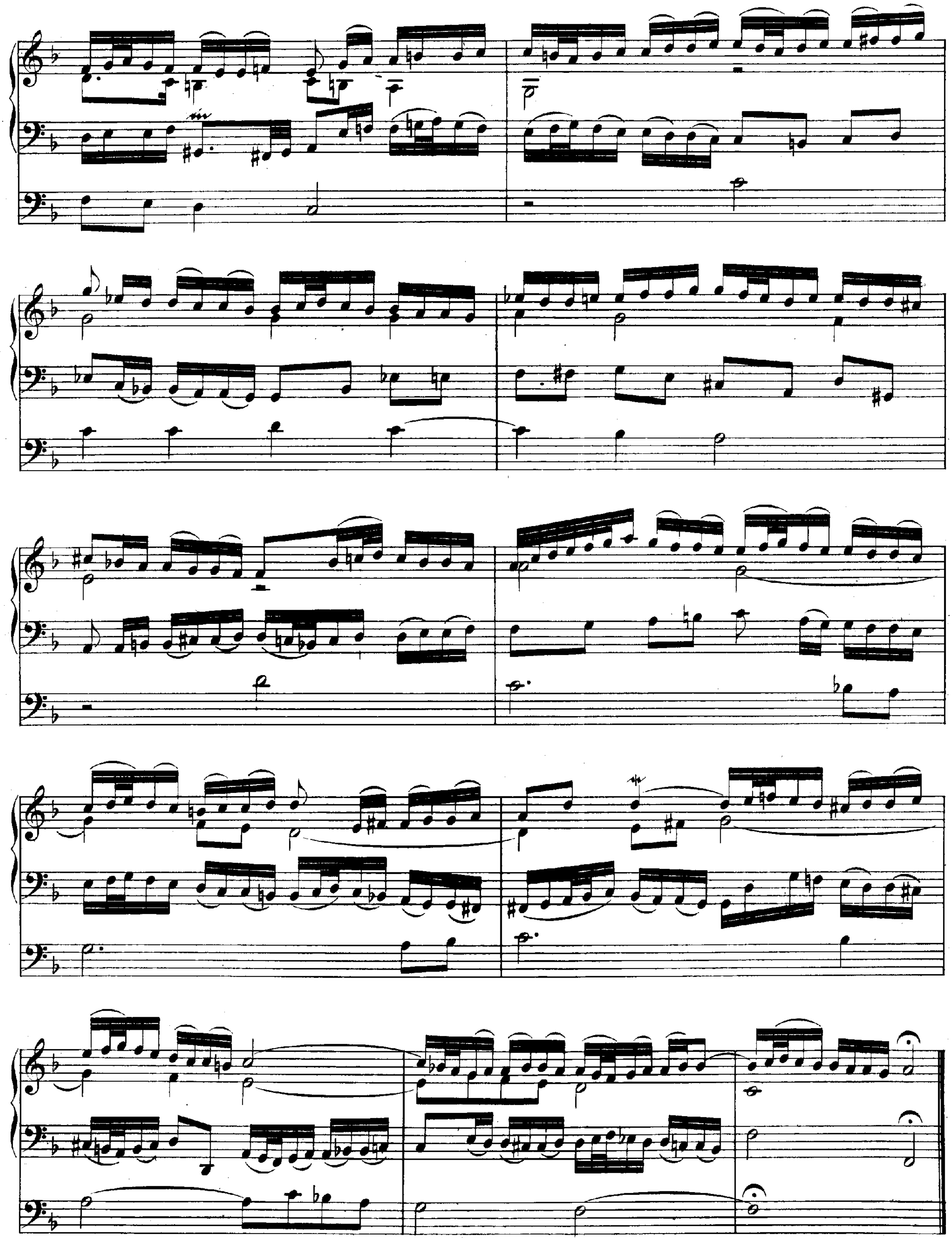



tr

O Lamm Gottes, unschuldig.

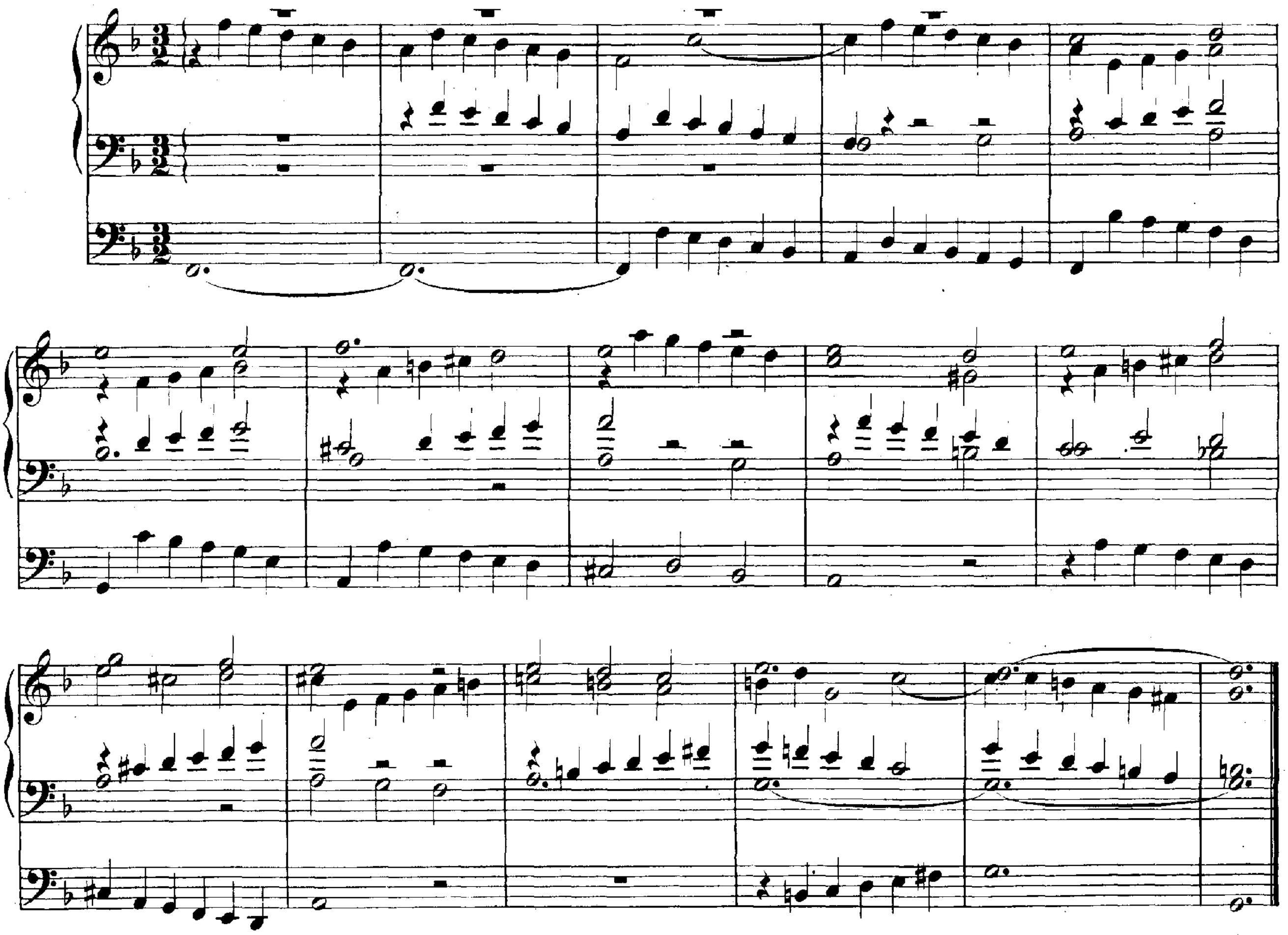
Canone alla Quinta.





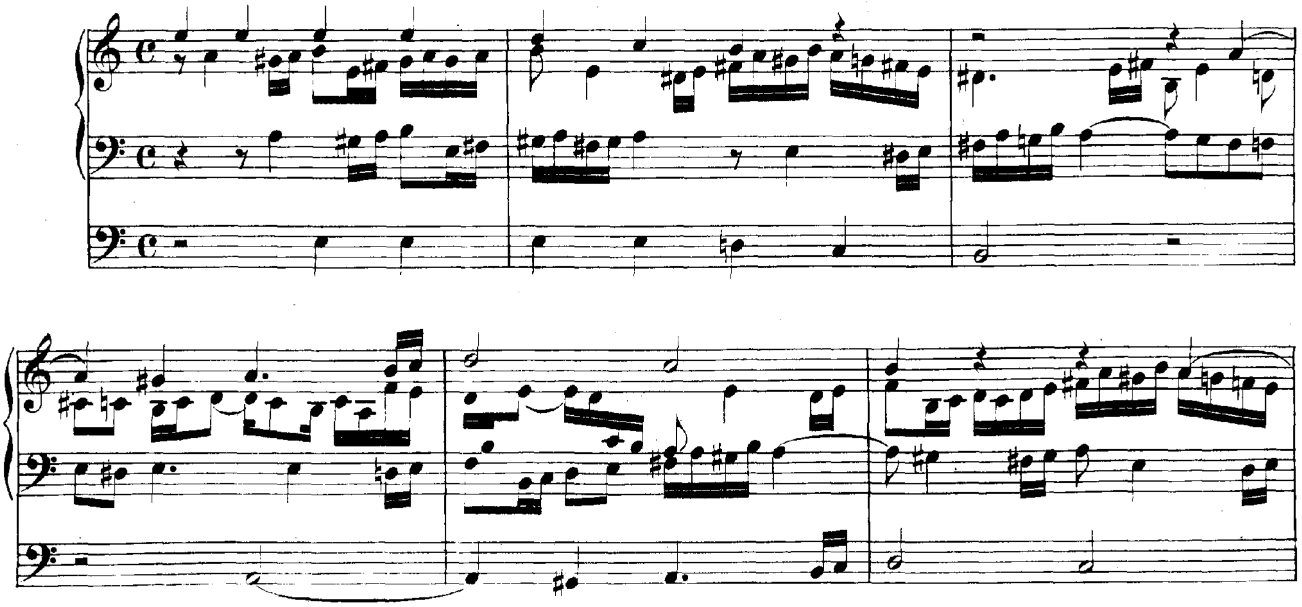
Christe, du Lamm Gottes.

in Canone alla Duodecima a 2 Clav. e Pedale.

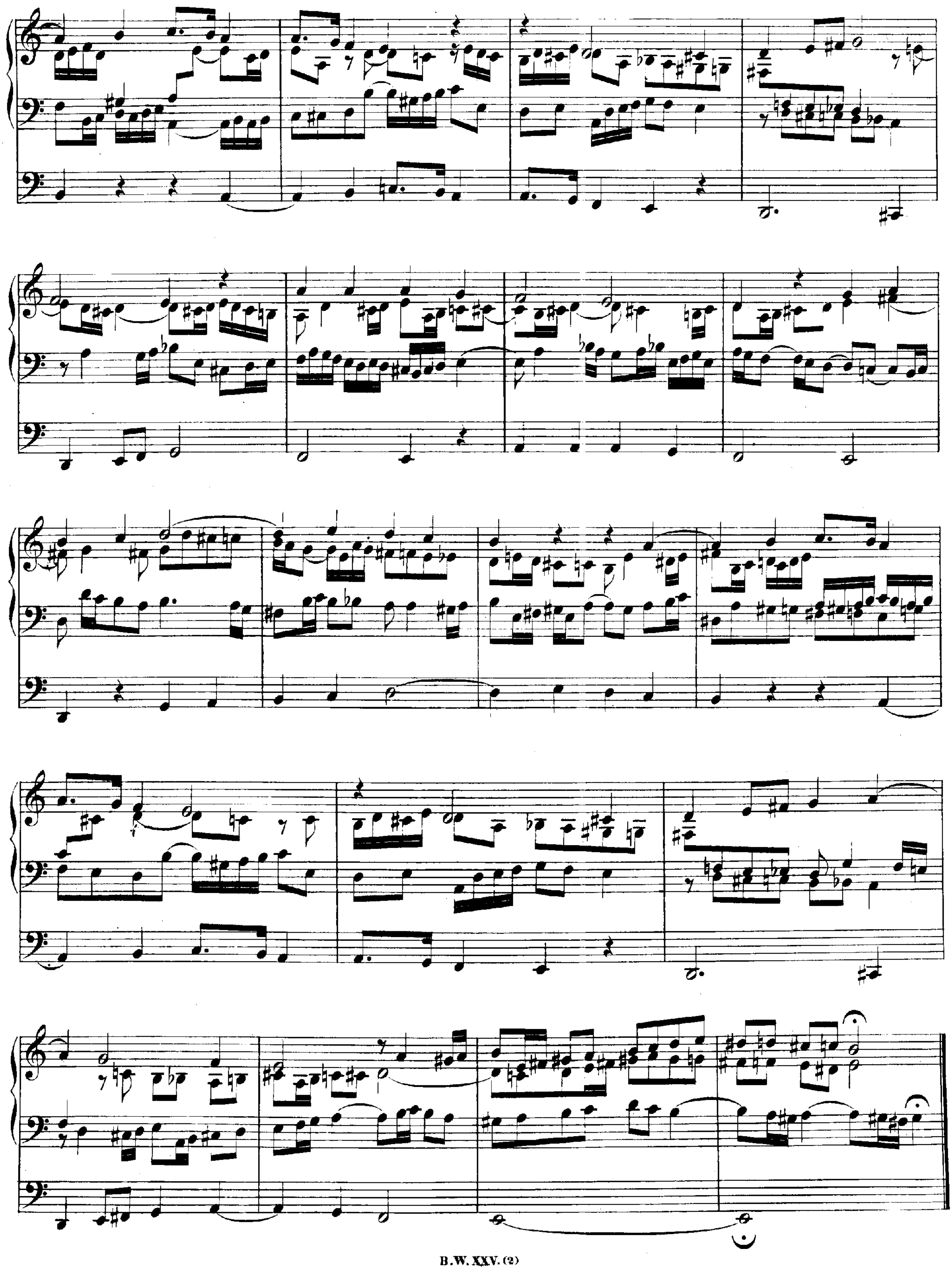


Christus, der uns selig macht.*)

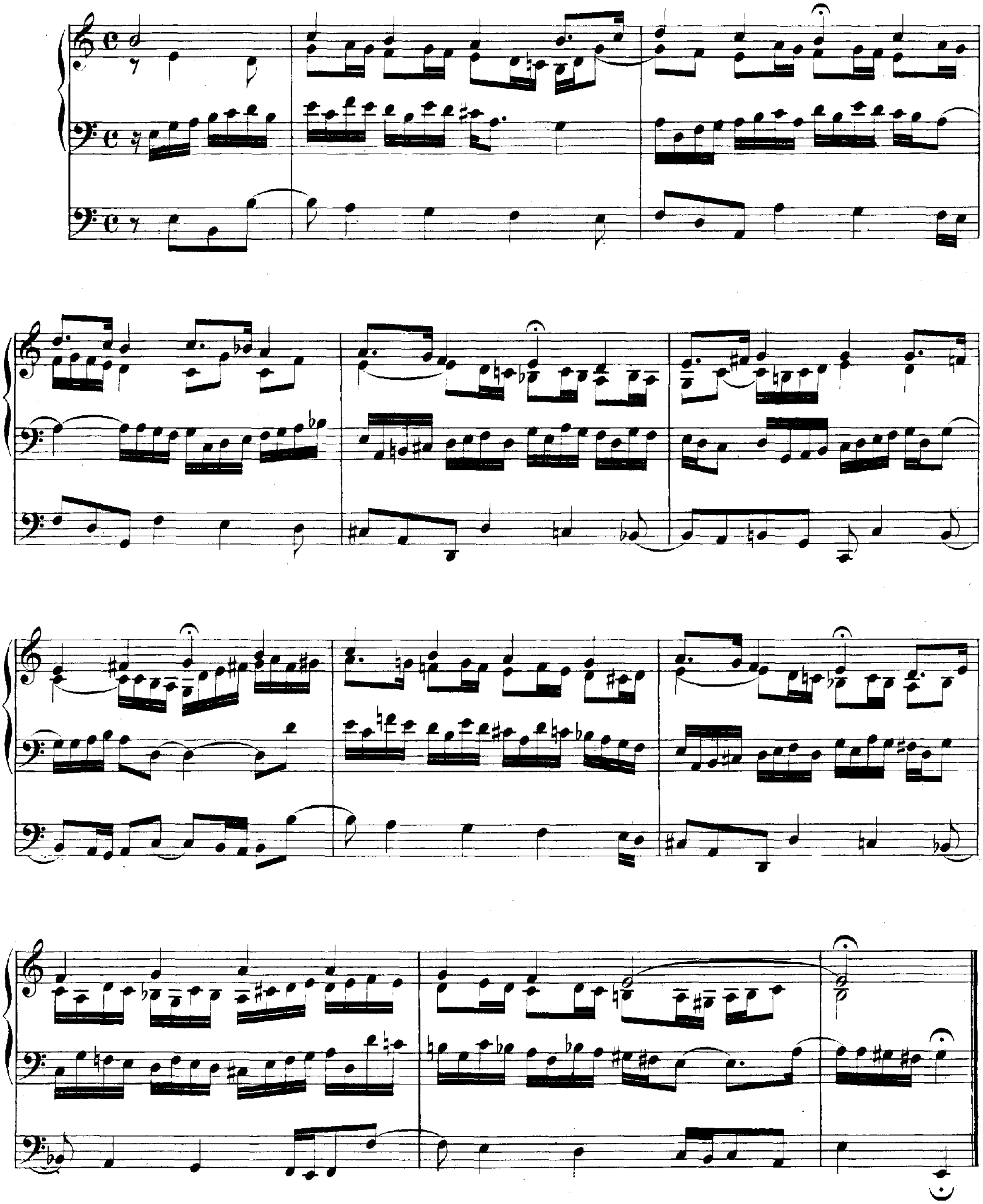
in Canone all' Ottava.



*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 149.

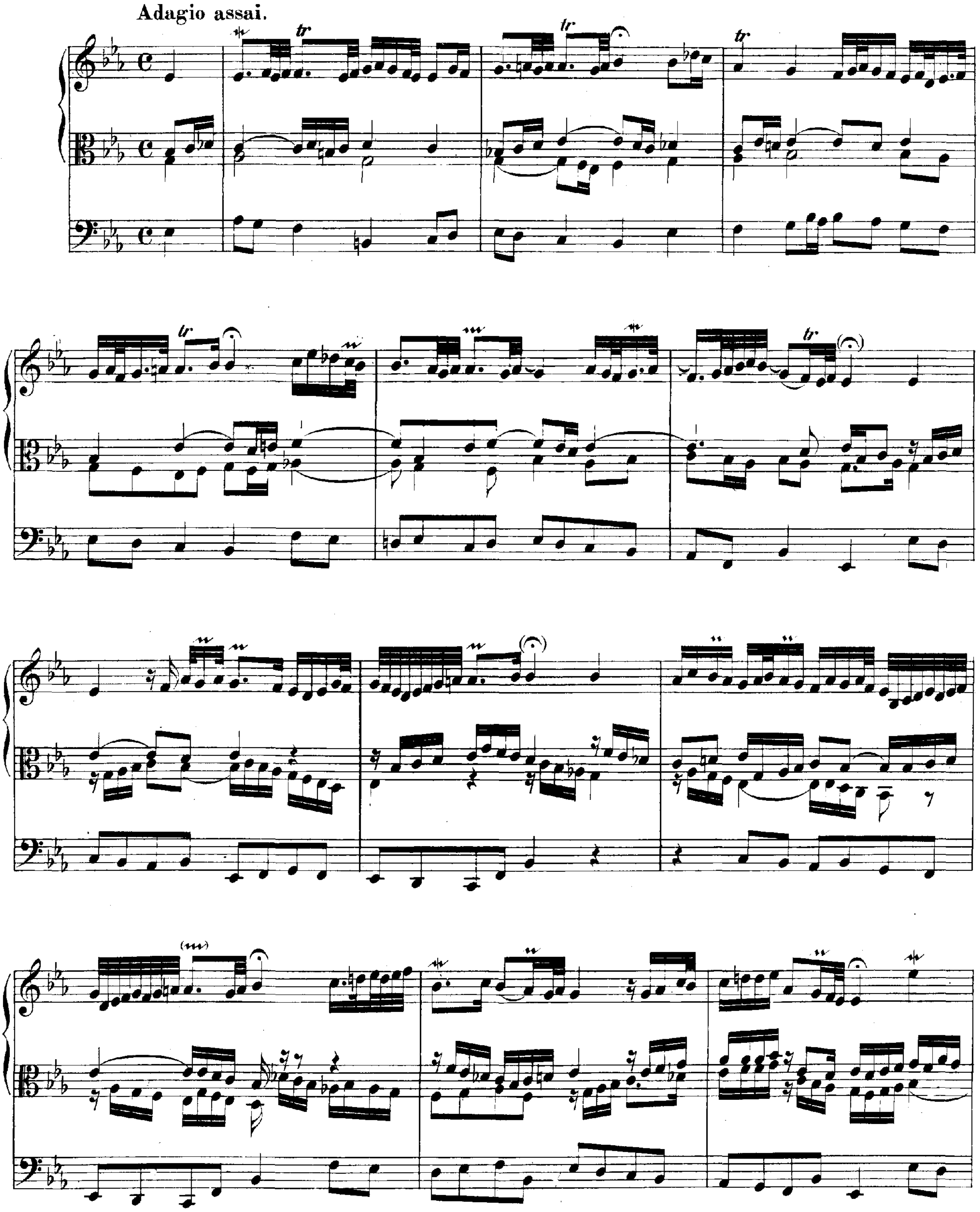


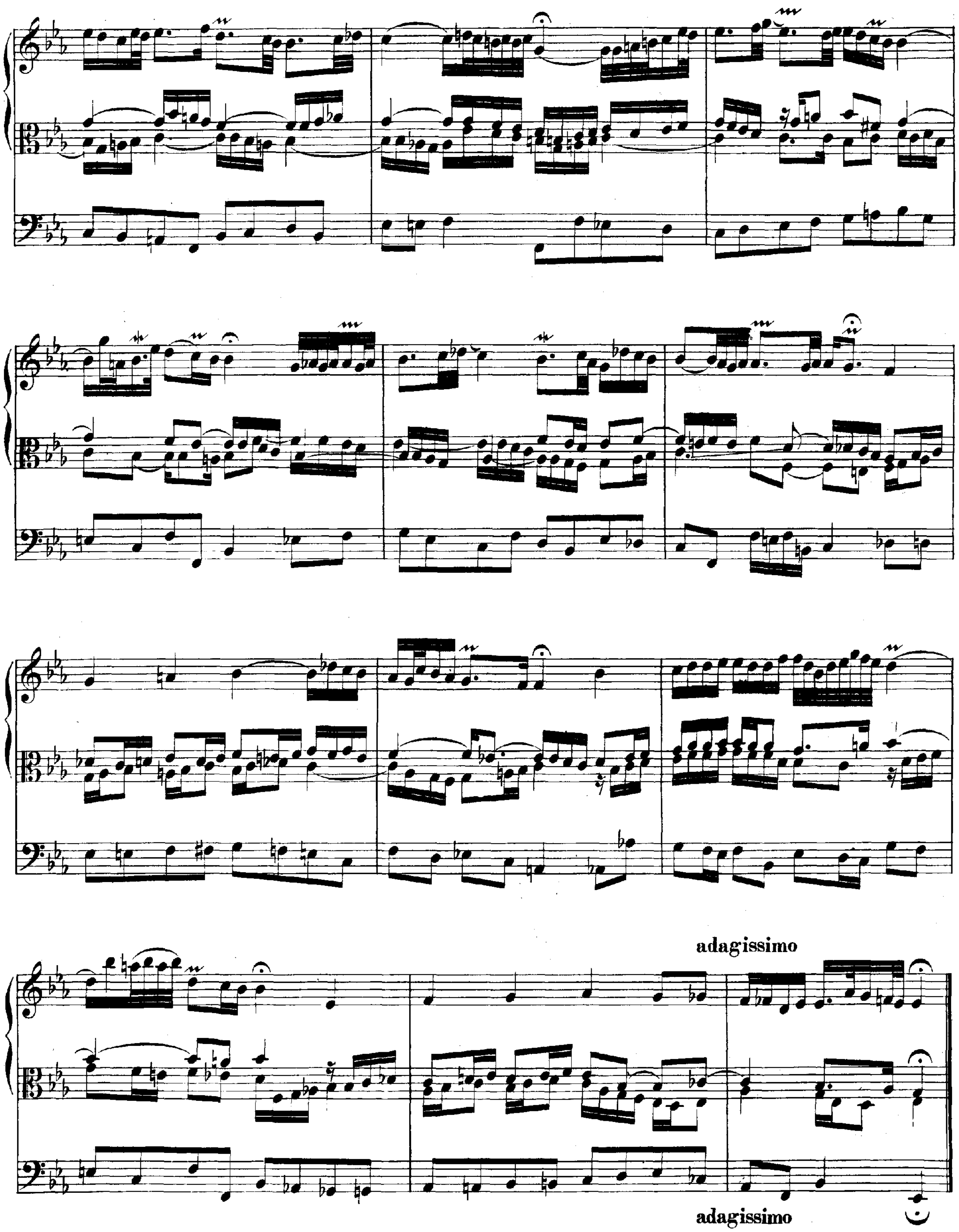
Da Jesus an dem Kreuze stund.



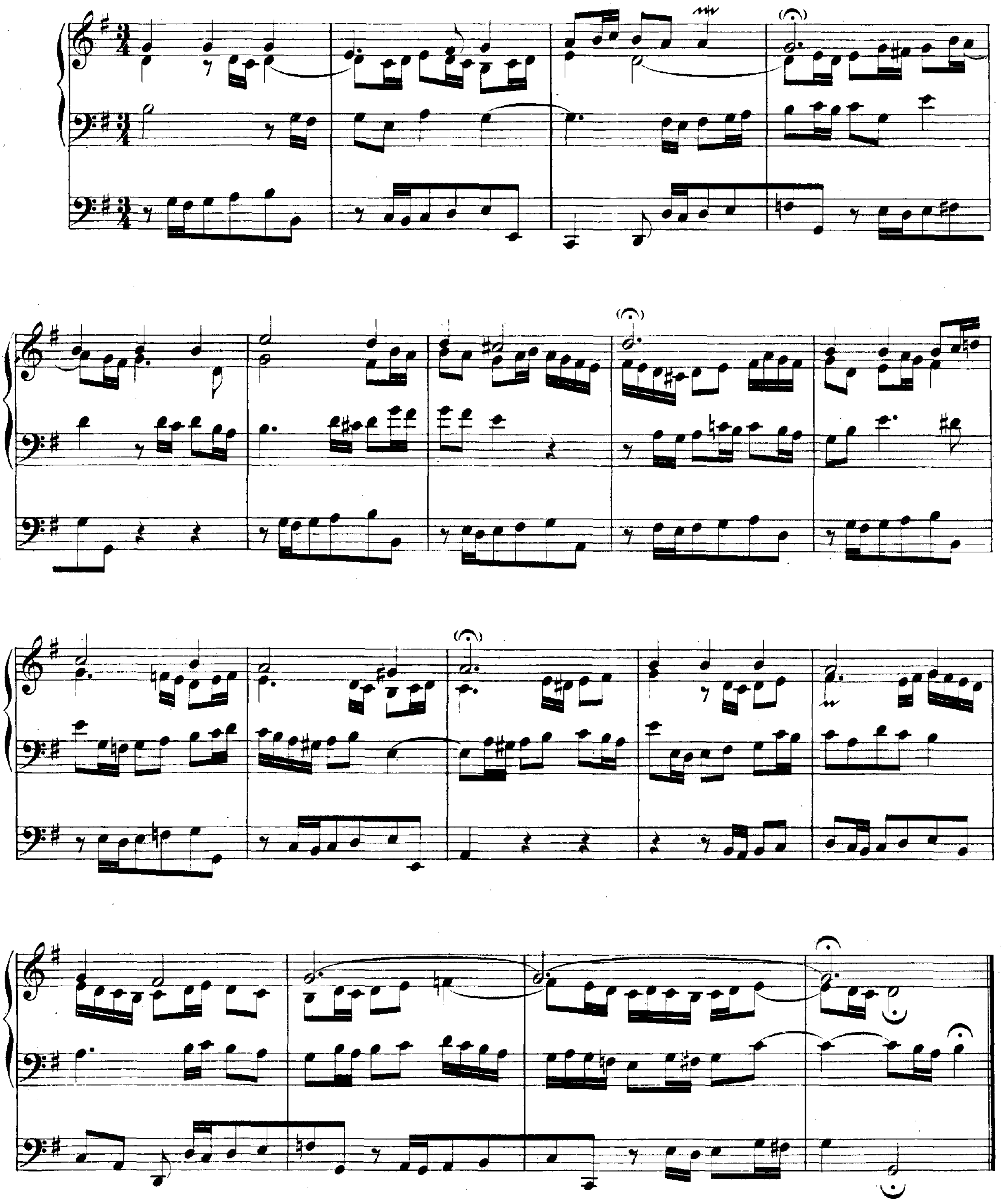
O Mensch, bewein' dein' Sünde gross.

a 2 Clav. e Pedale.



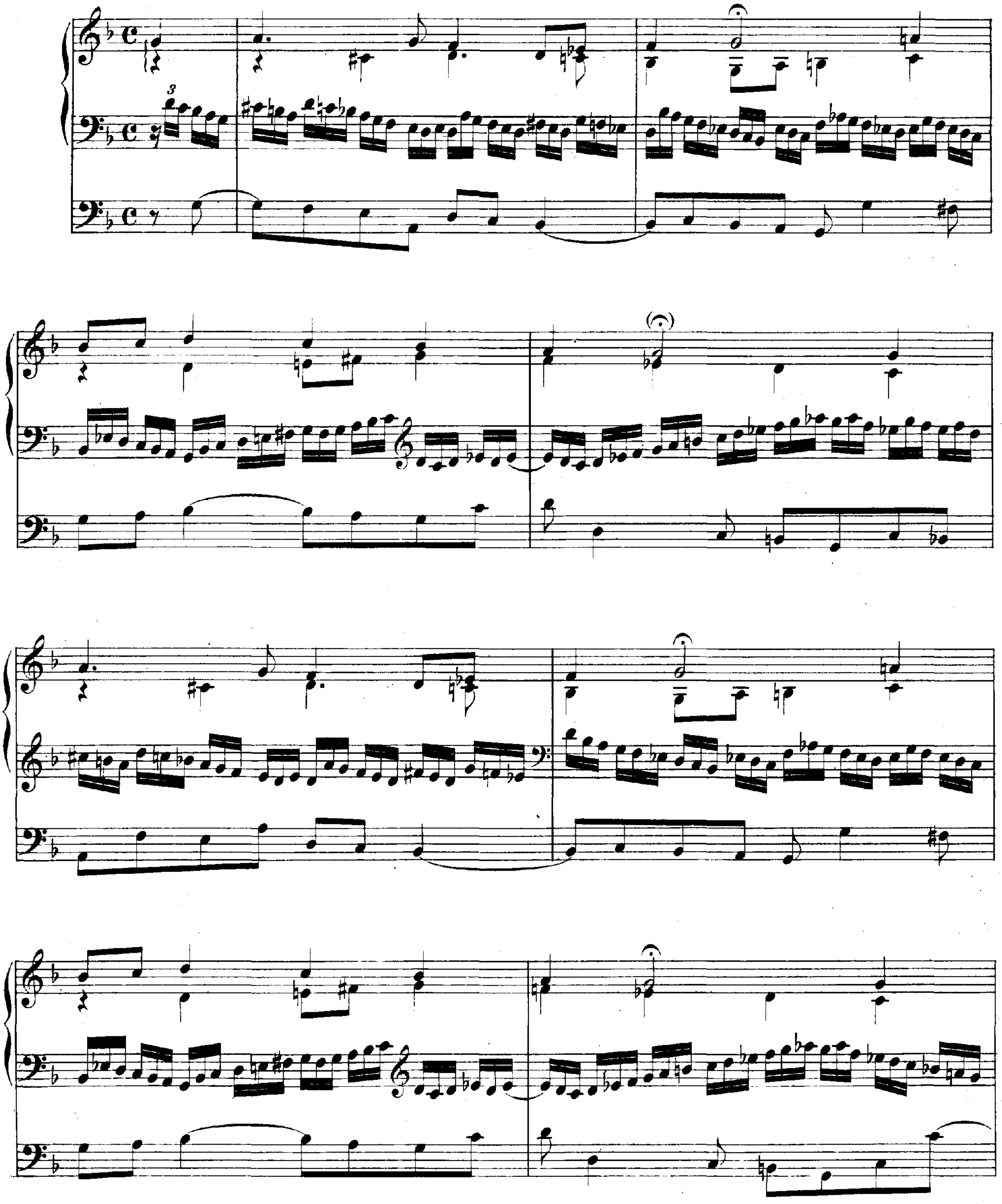

adagissimo
adagissimo

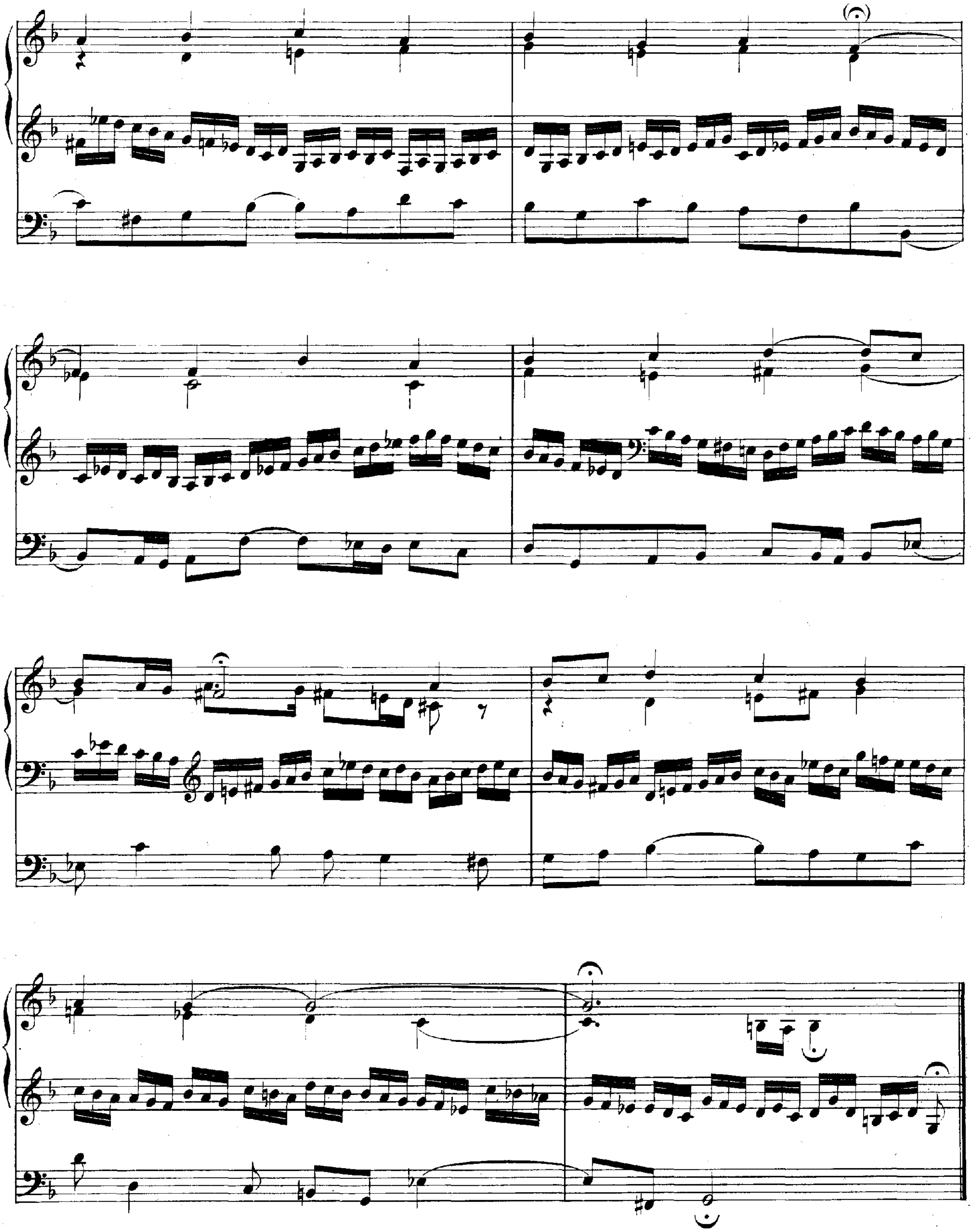
Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
Dass du für uns gestorben bist.



Hilf Gott, dass mir's gelinge.

(Canone alla Quinta) a 2 Clav. e Pedale.

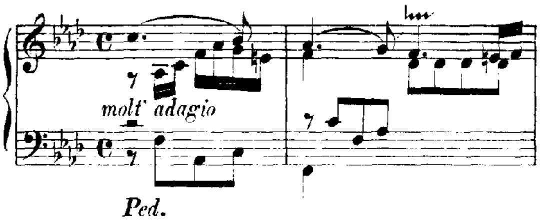




Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

O Jesu, wie ist dein' Gestalt.

O Traurigkeit, o Herzeleid:



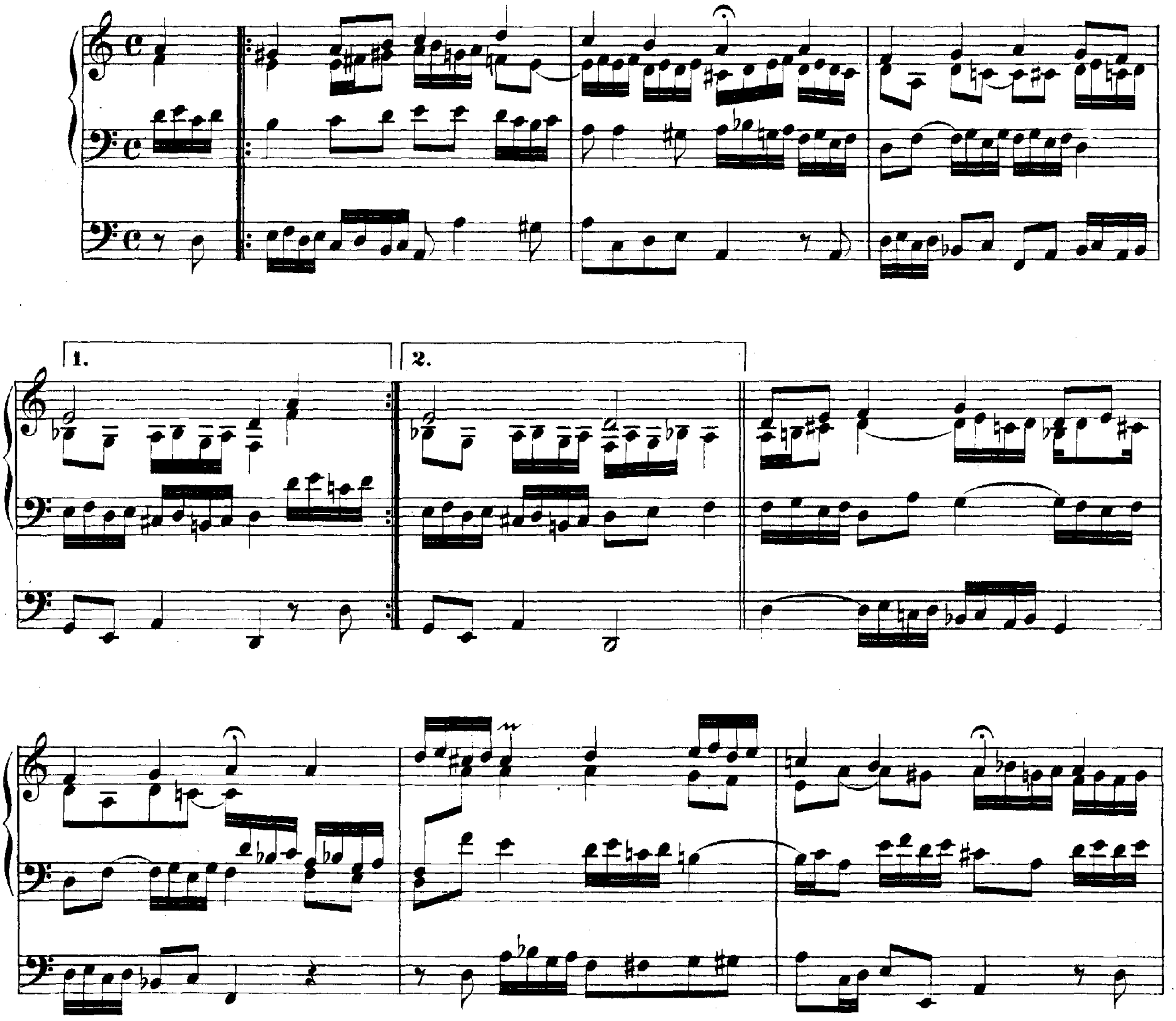
Allein nach dir, Herr, Herr Jesu Christ, verlanget mich.

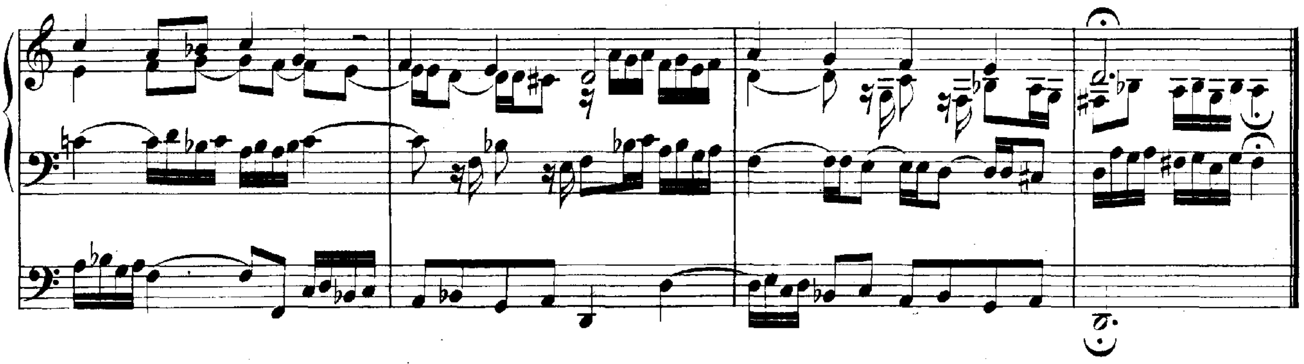
O wir armen Sünder.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.

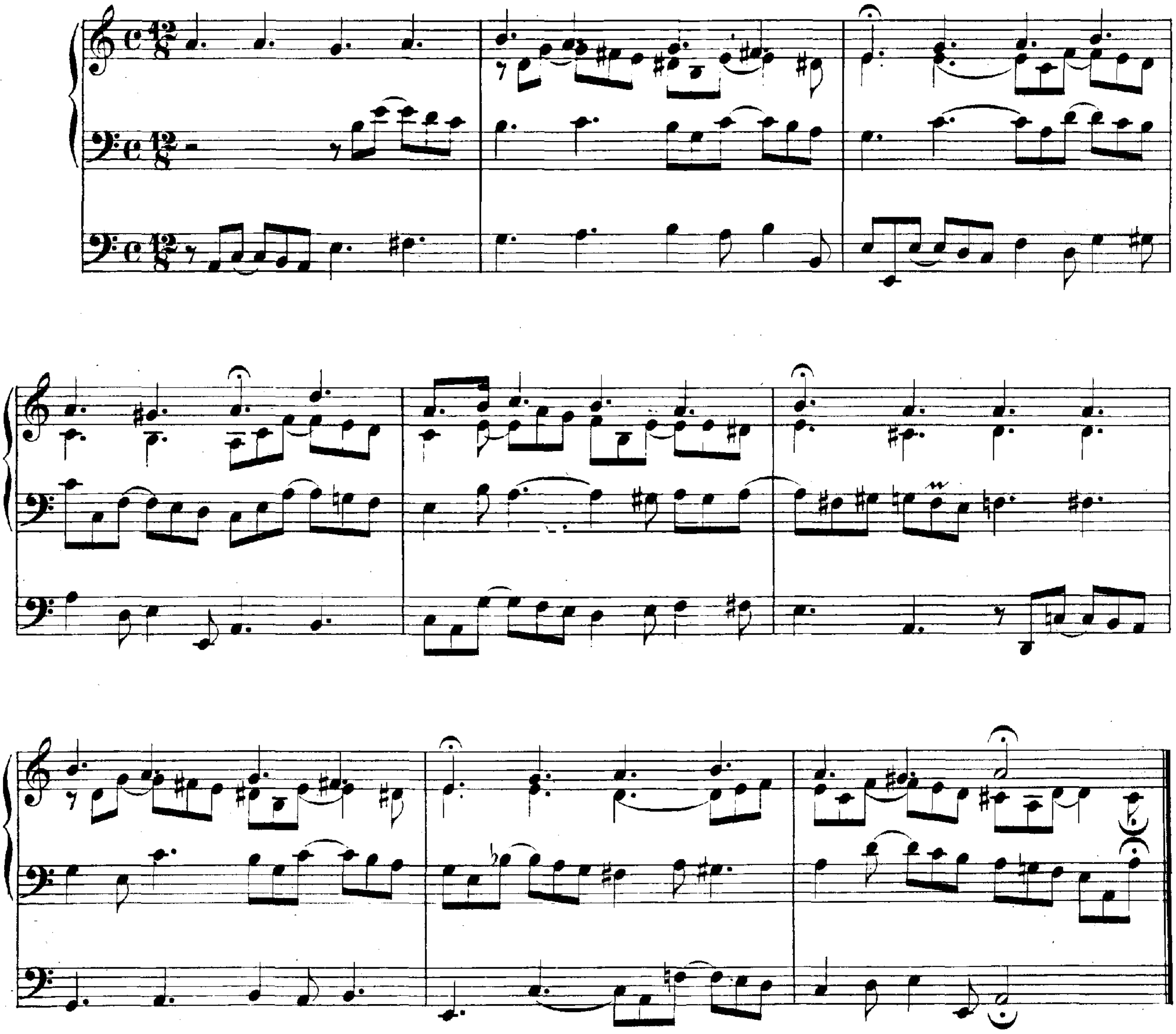
Nun giebt mein Jesus gute Nacht.

Christ lag in Todesbanden.



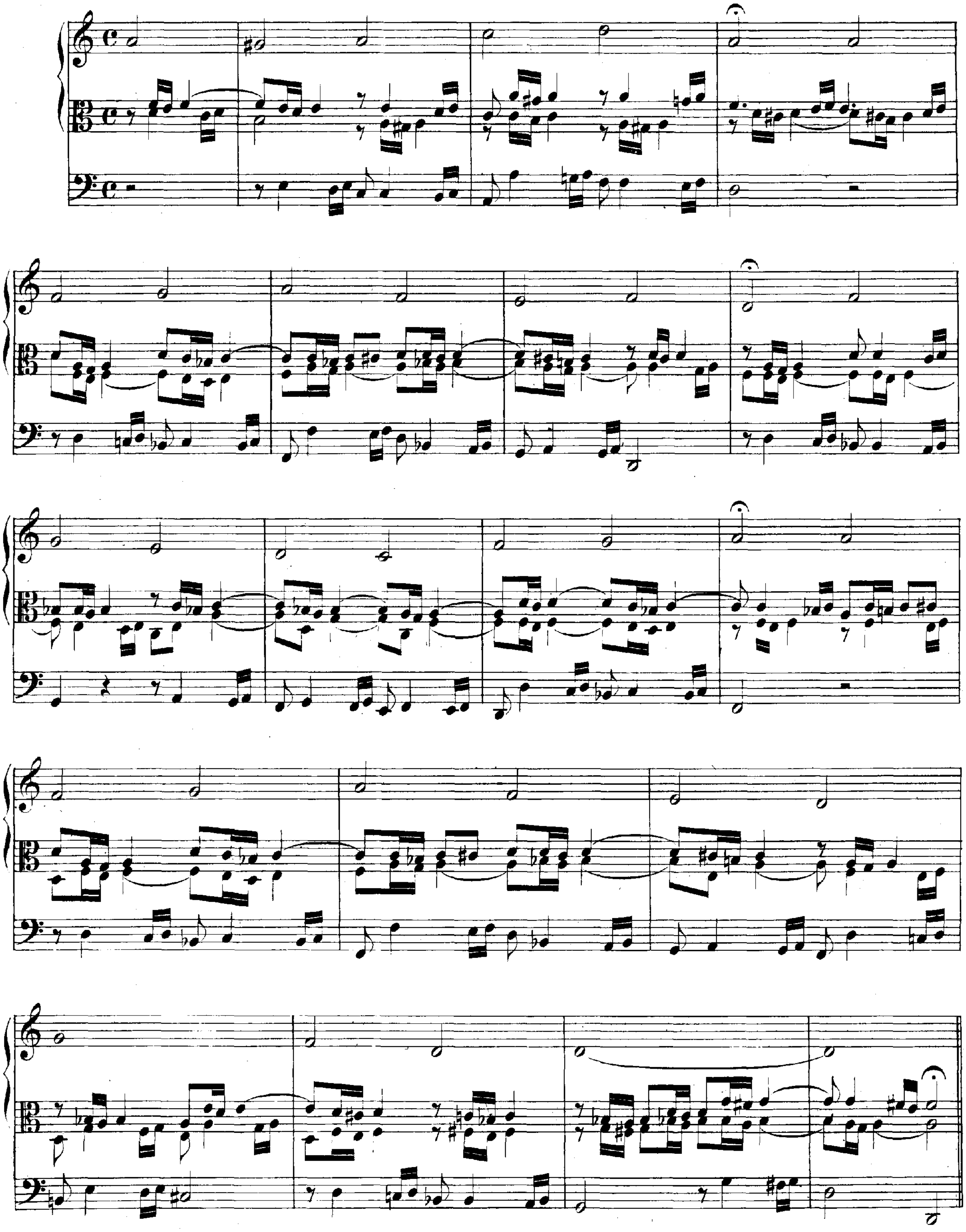


Jesus Christus, unser Heiland.

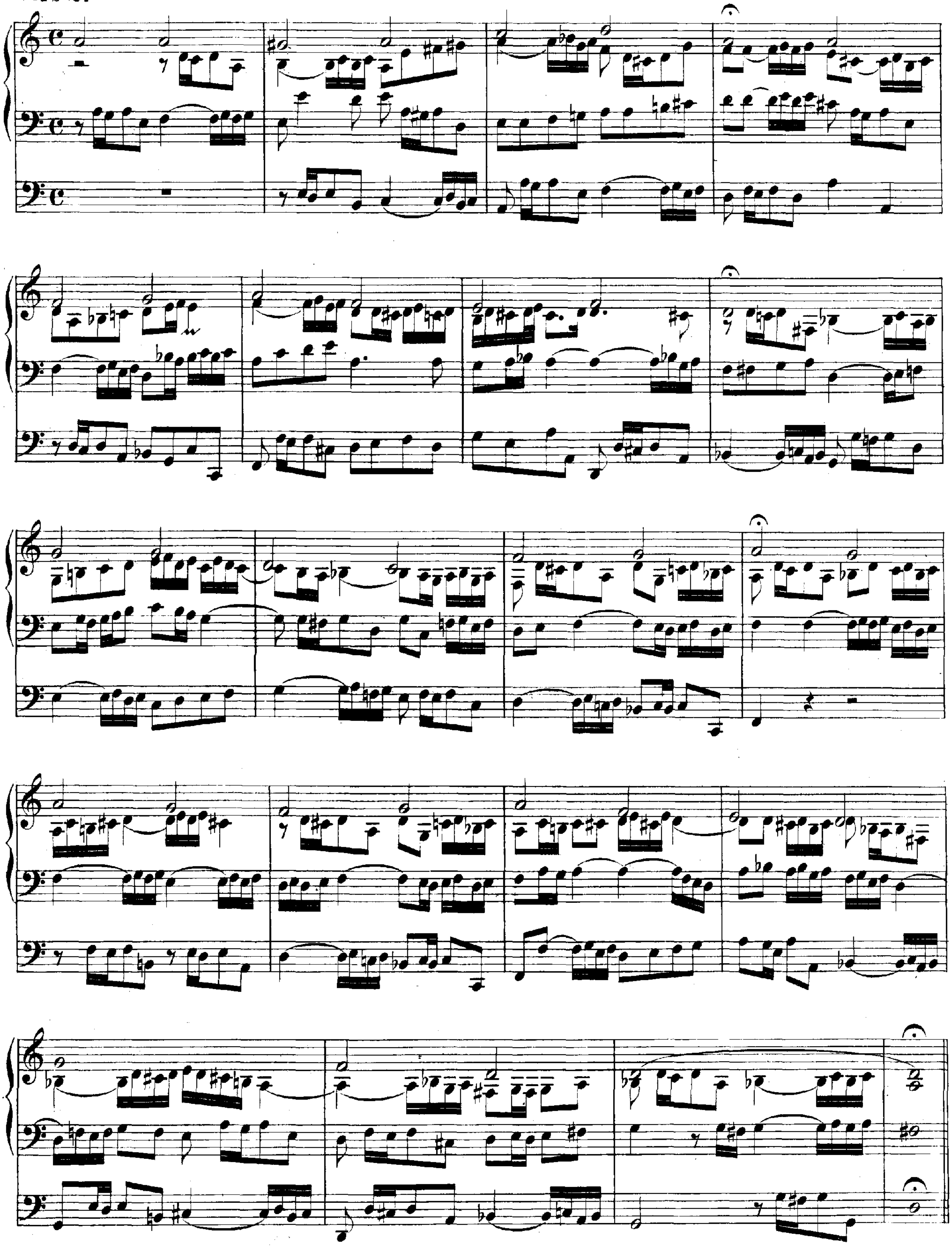


Christ ist erstanden.

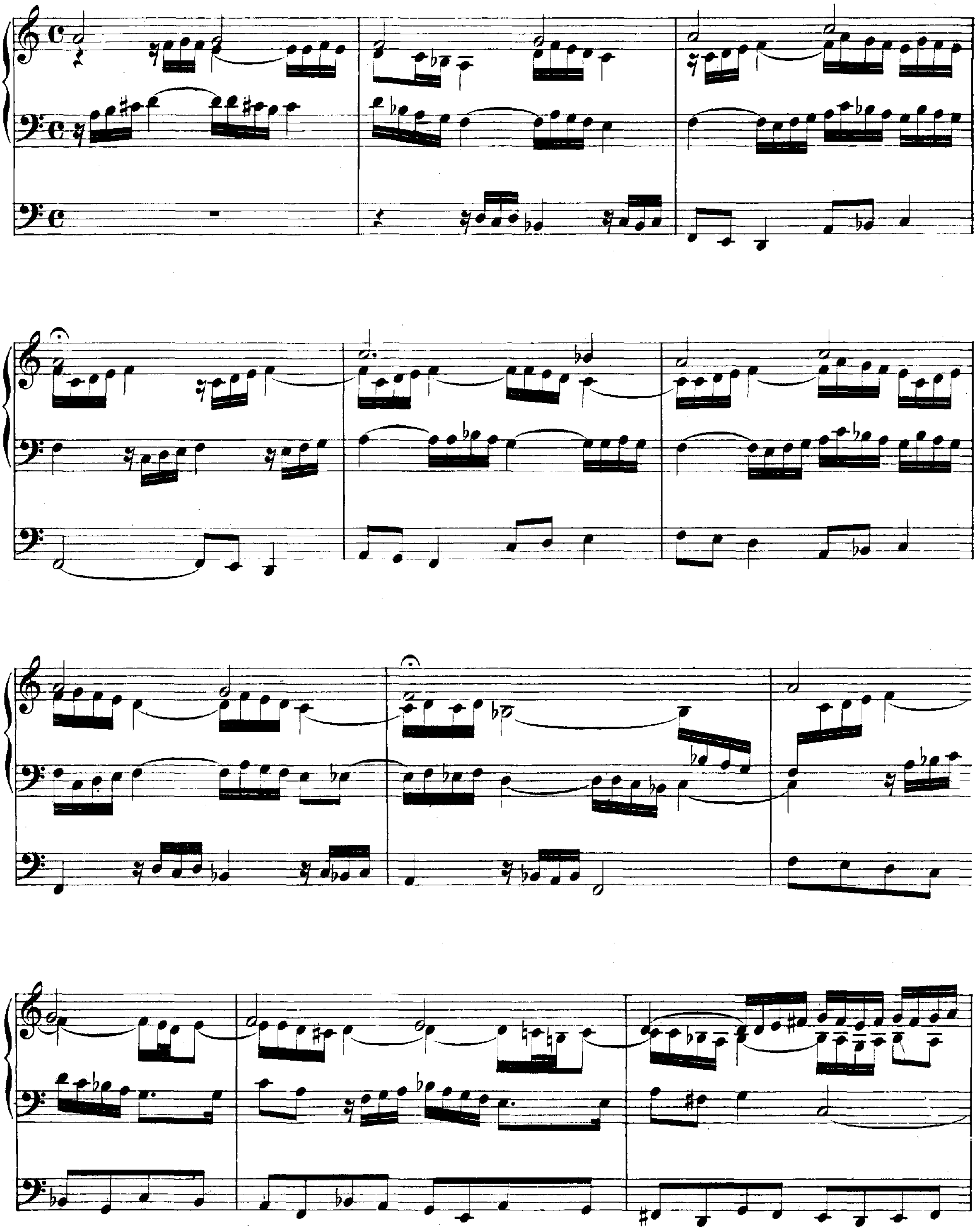
Vers 1.

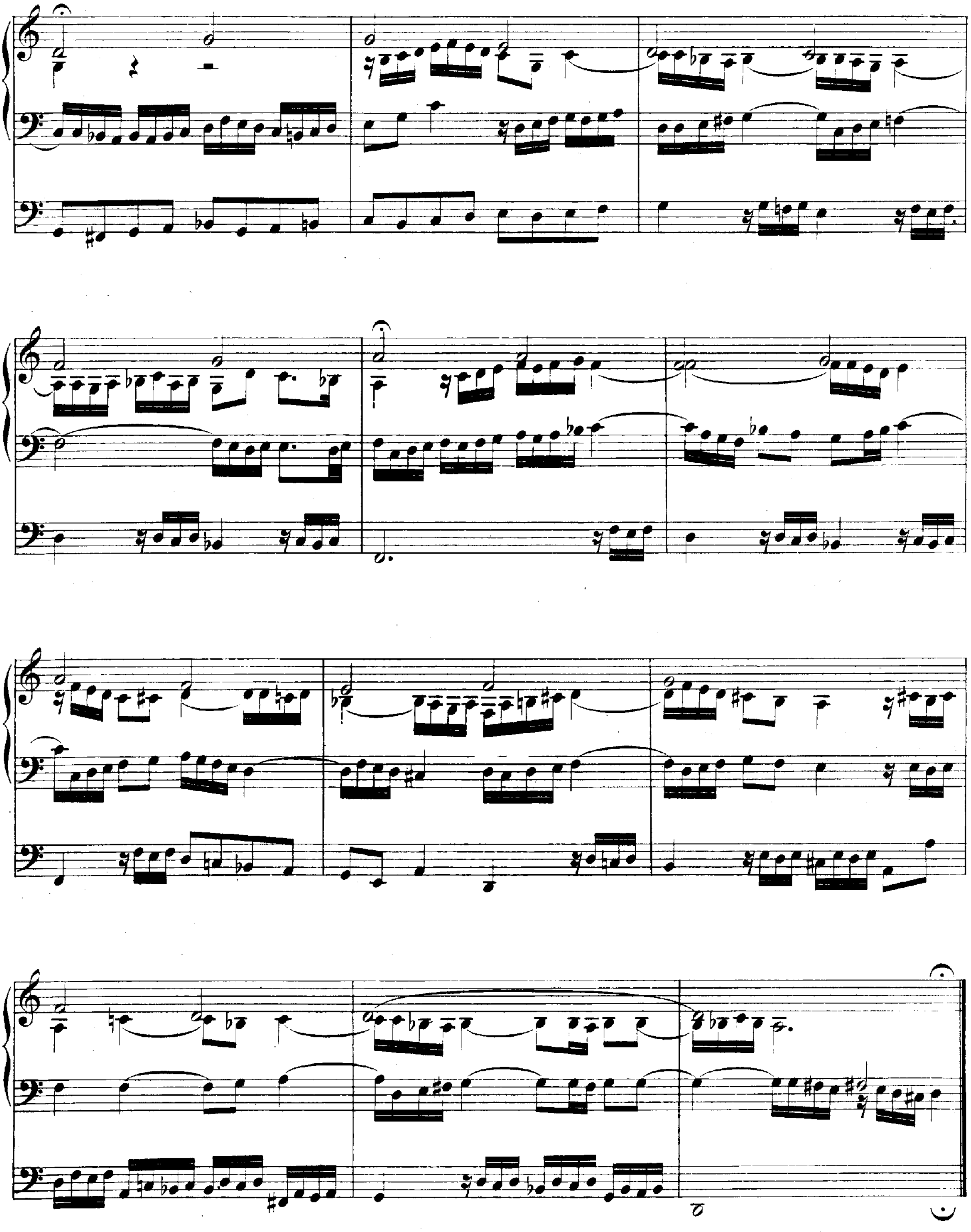


Vers 2.

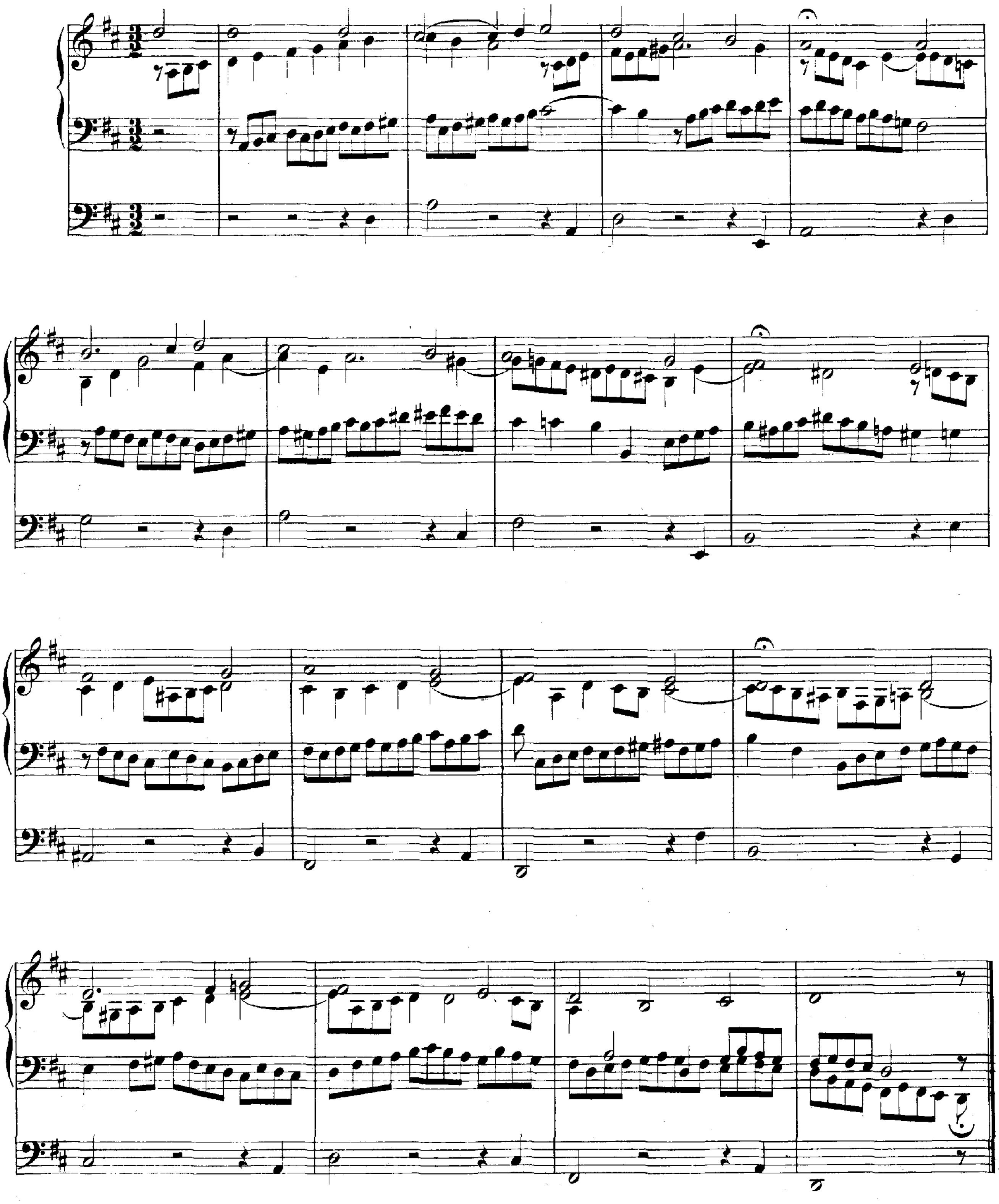


Vers 3.



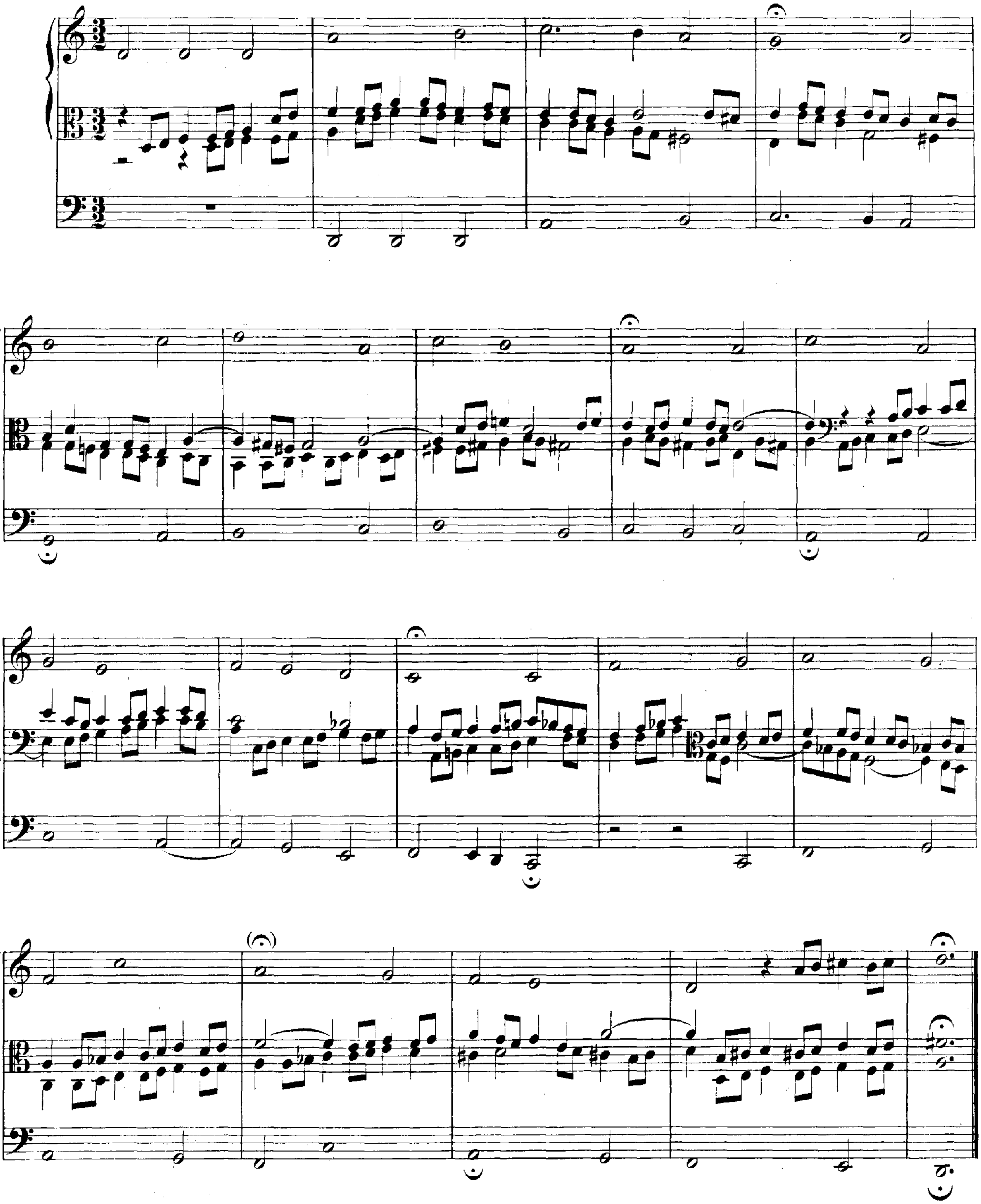


Erstanden ist der heil'ge Christ.

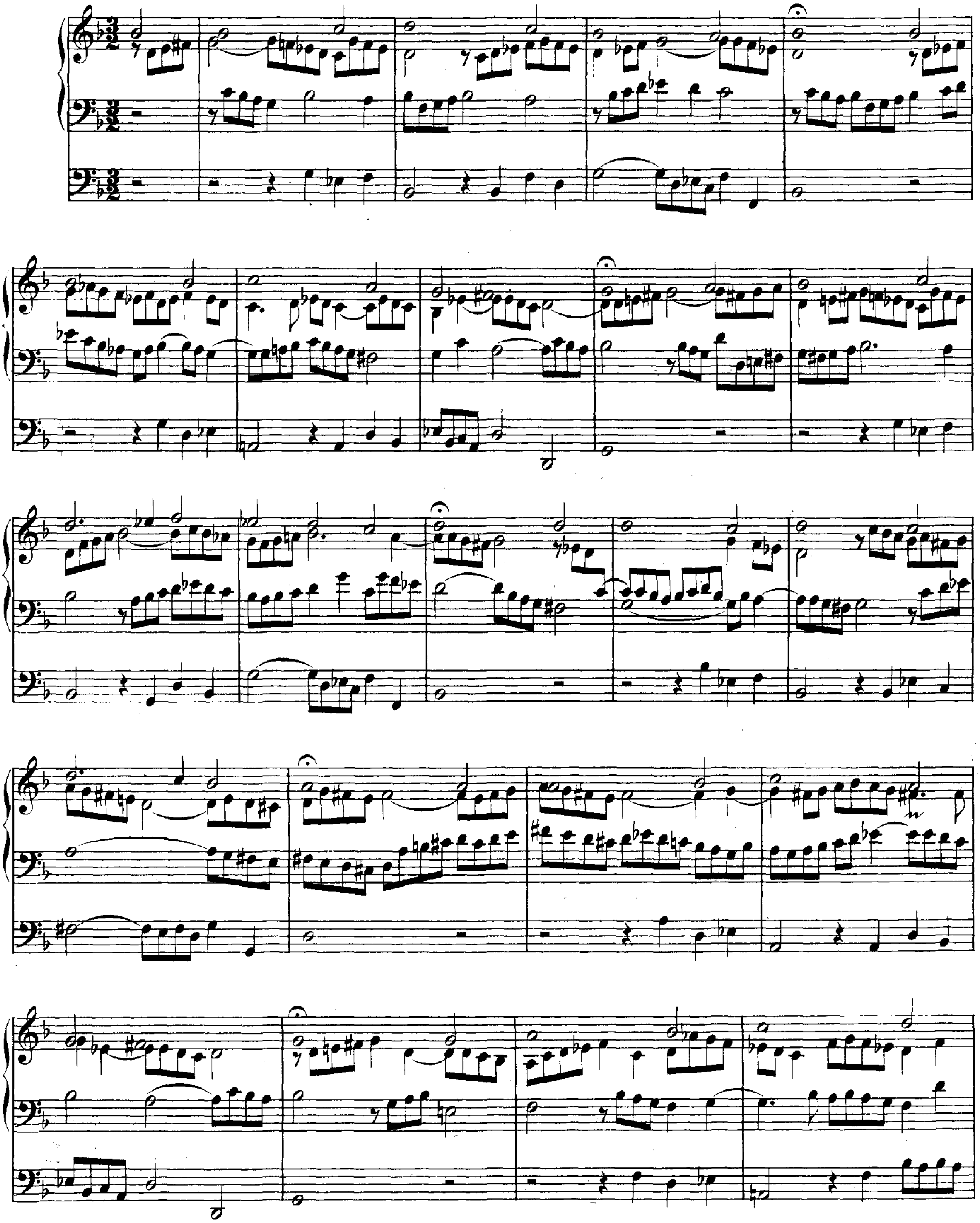


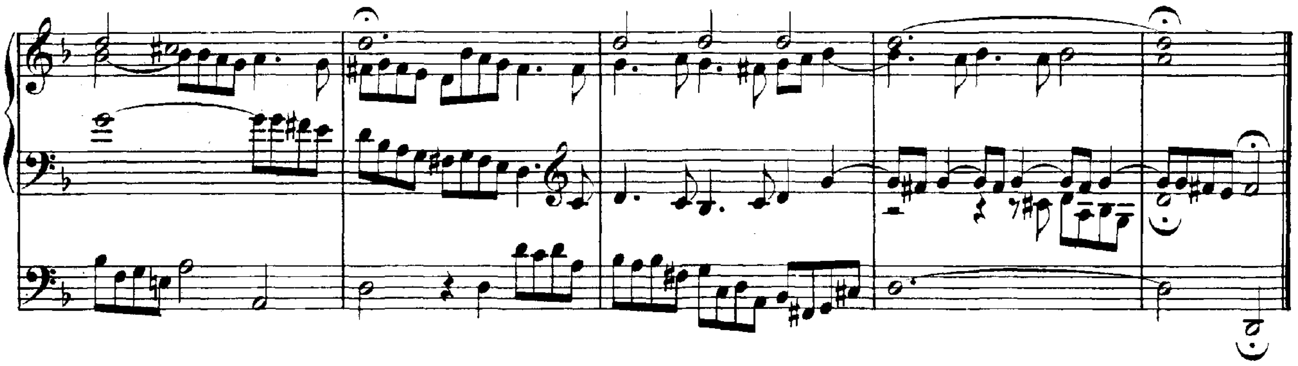
Erschienen ist der herrliche Tag.

a 2 Clav. e Pedale in Canone.



Heut' triumphiret Gottes Sohn.

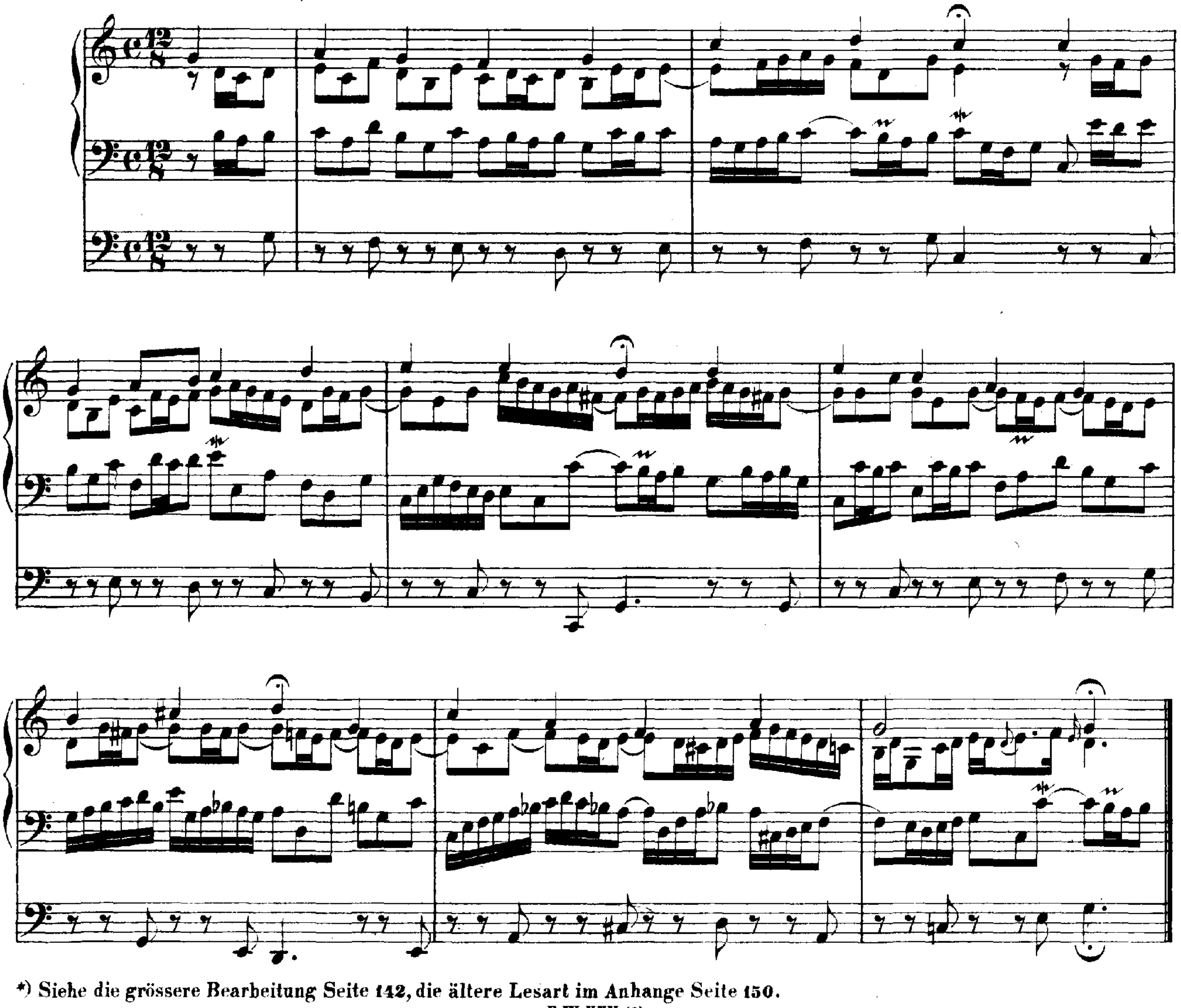




Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

Gen Himmel aufgefahren ist.
Nun freut euch, Gottes Kinder, all.
Komm, heiliger Geist, erfüll' die Herzen deiner Gläubigen.
Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist.*)



*) Siehe die grössere Bearbeitung Seite 142, die ältere Lesart im Anhange Seite 150.

Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

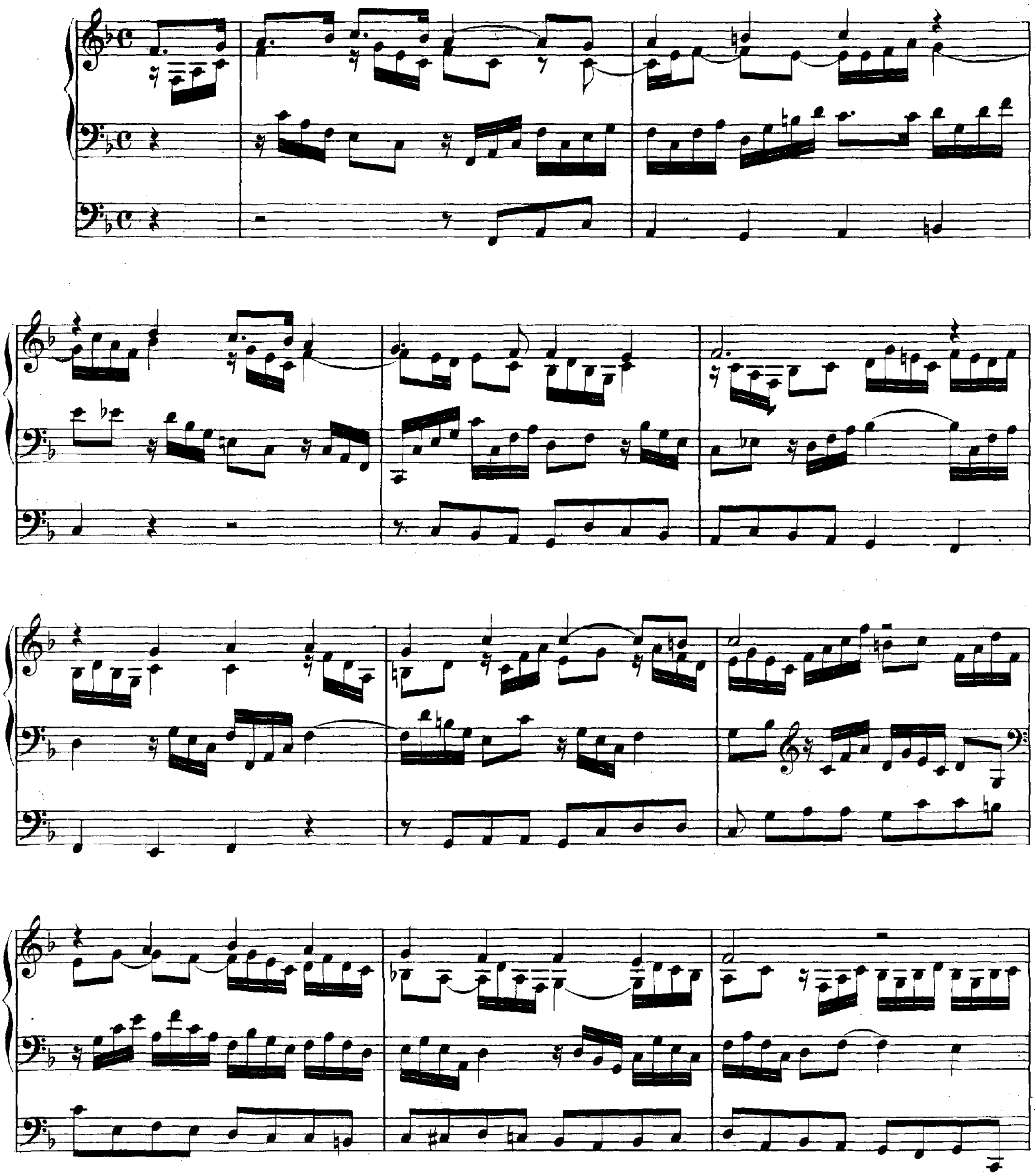
Nun bitten wir den heil'gen Geist.

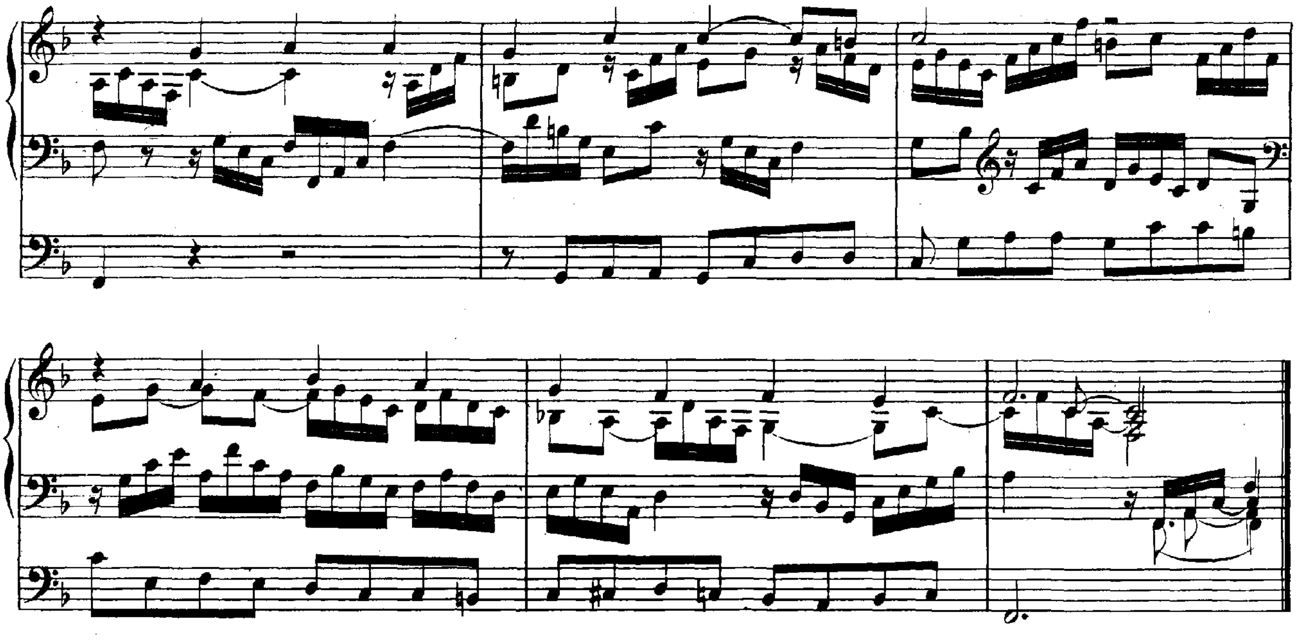
Spiritus S. gratia, oder: Des heil'gen Geistes reiche Gnad'.

O heil'ger Geist, du göttlich's Feu'r.

O heiliger Geist, o heiliger Gott.

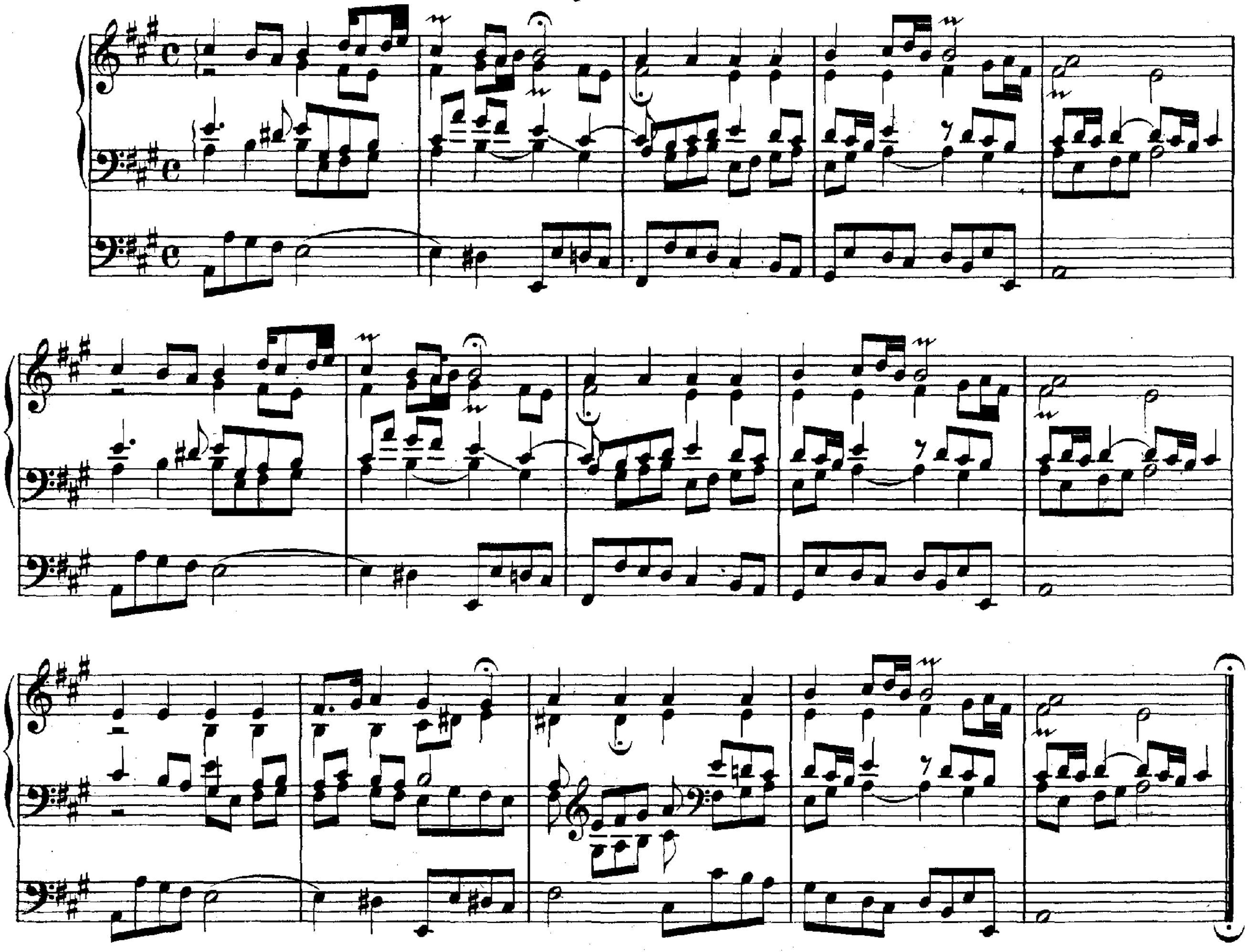
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.





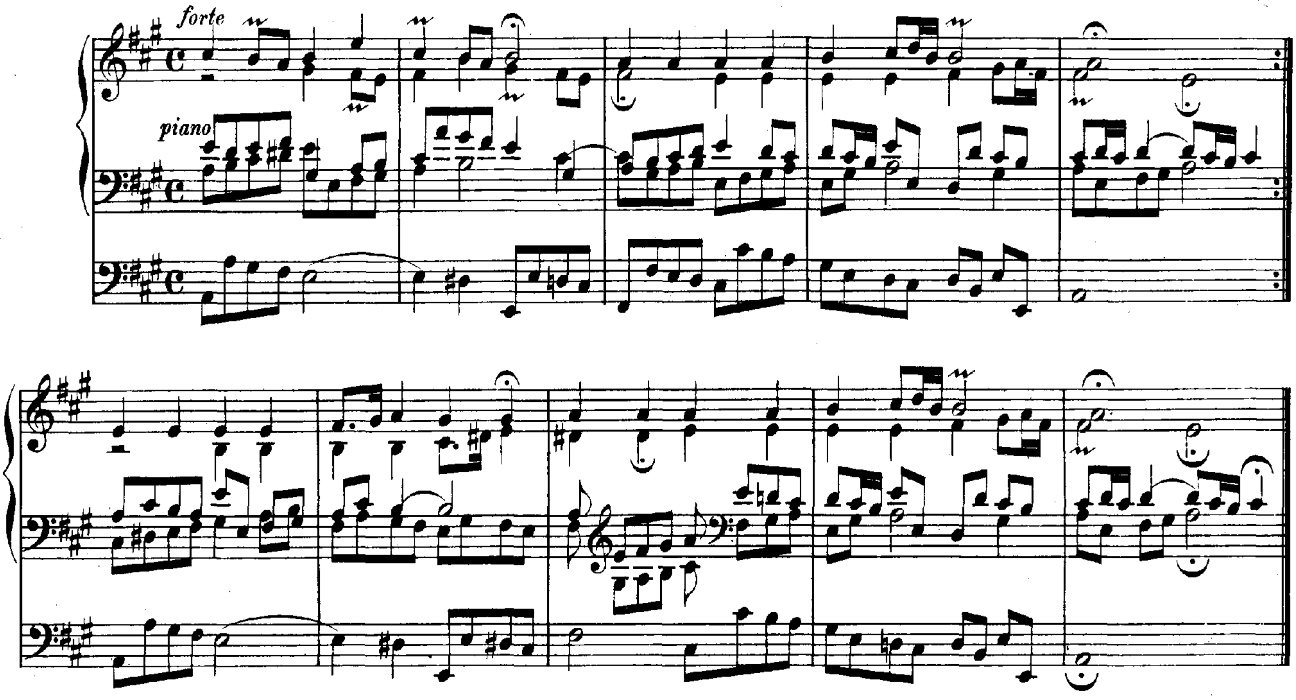
Liebster Jesu, wir sind hier.

in Canone alla Quinta a 2 Clav. e Pedale.



Liebster Jesu, wir sind hier.

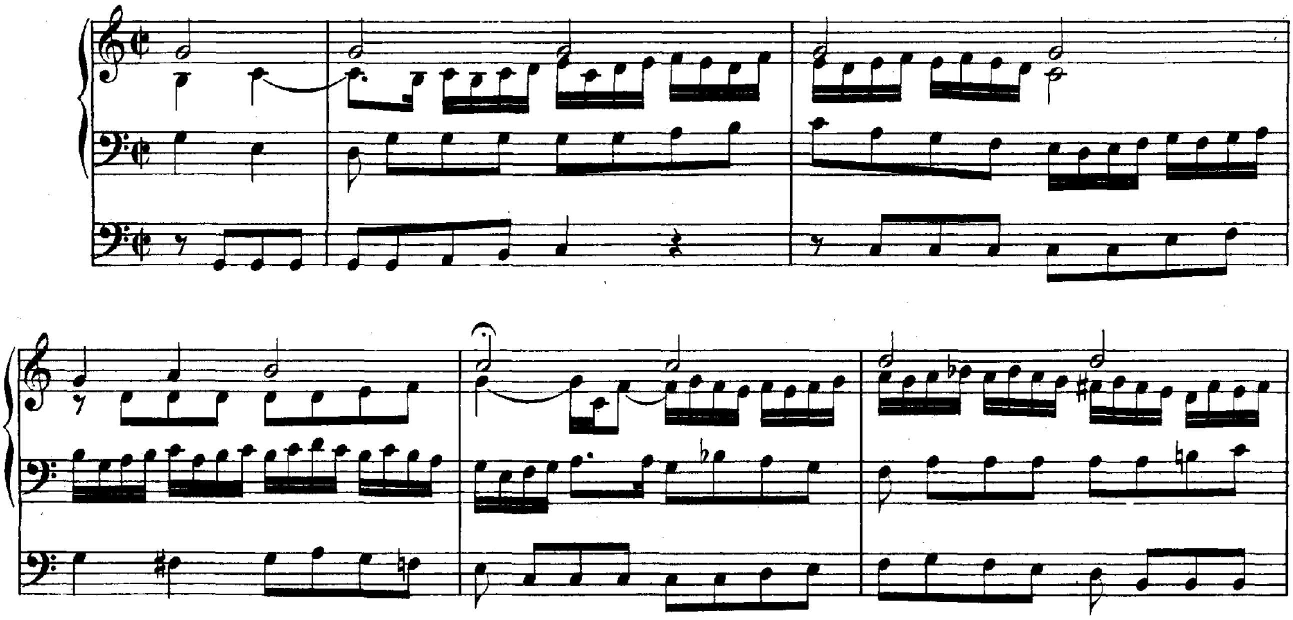
distinctius.

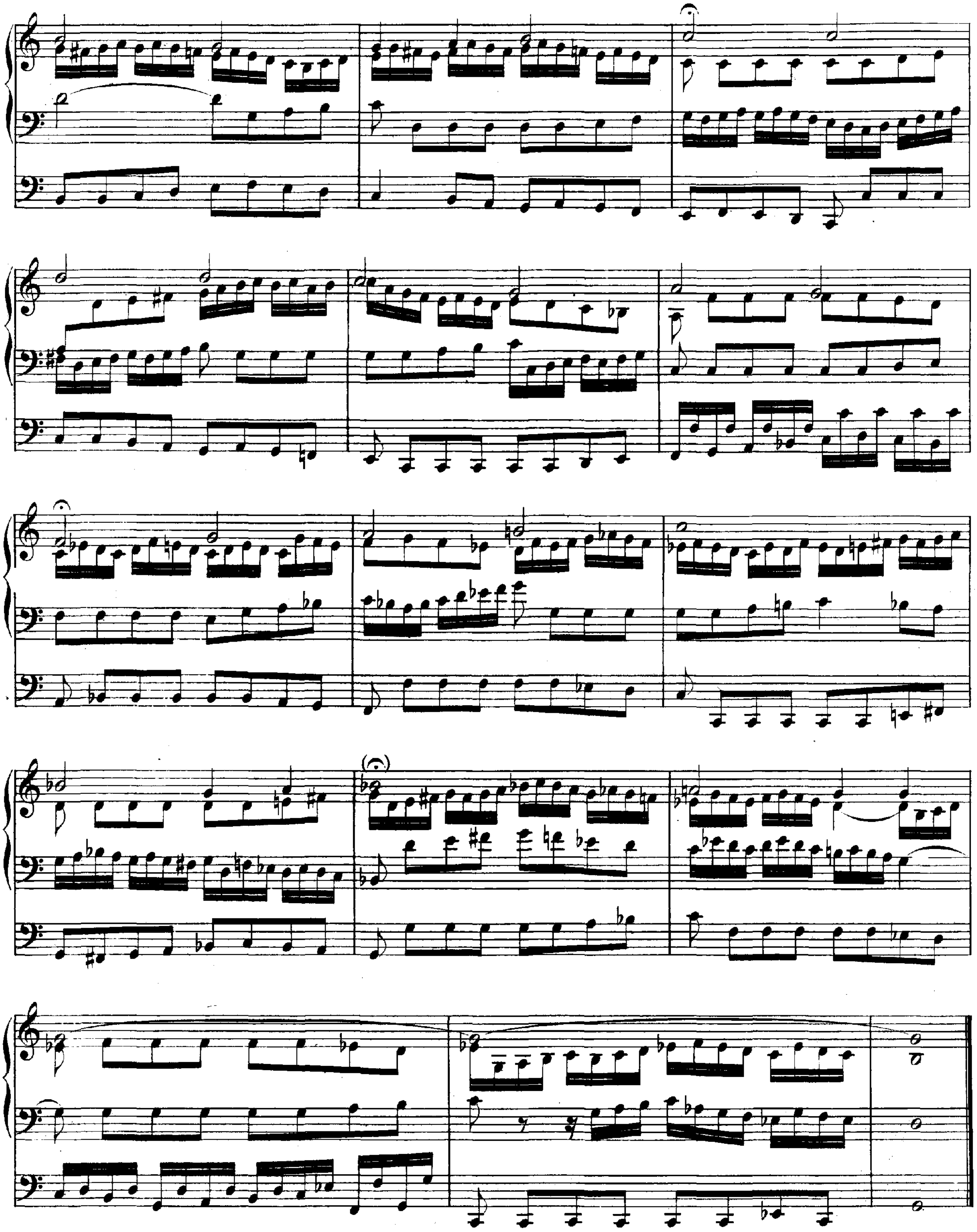


Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

Gott, der Vater, wohn' uns bei.
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.
Der du bist Drei in Einigkeit.
Gelobet sei der Herr, der Gott Israël.
Meine Seel' erhebt den Herren.
Herr Gott, dich loben alle wir.
Es stehn vor Gottes Throne.
Herr Gott, dich loben wir.
O Herre Gott, dein göttlich Wort.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot'.

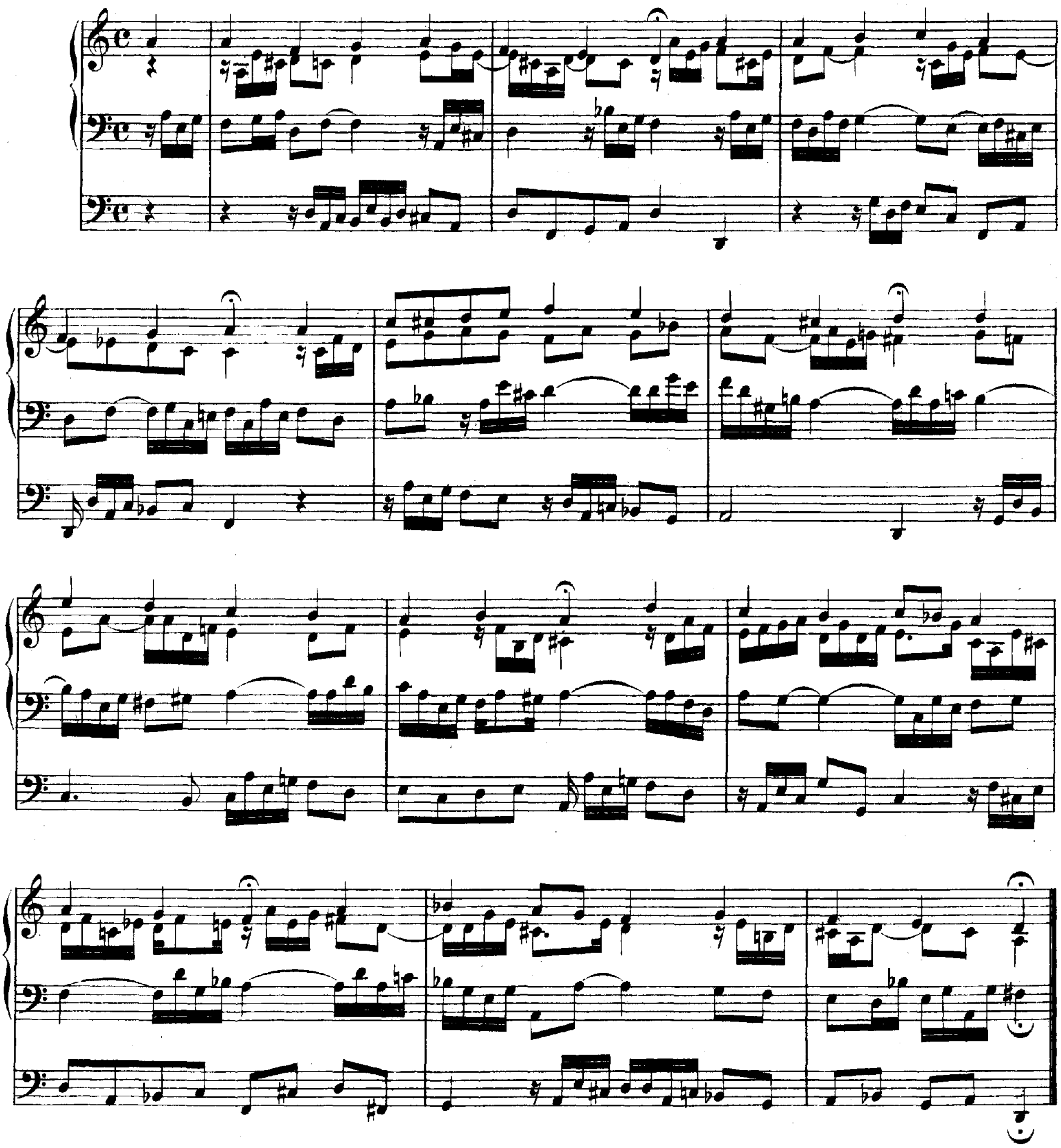




Leere Seiten im Autographe für die Choräle:

Mensch, willst du leben seliglich. — Herr Gott, erhalt' uns für und für. — Wir glauben all' an einen Gott.

Vater unser im Himmelreich.

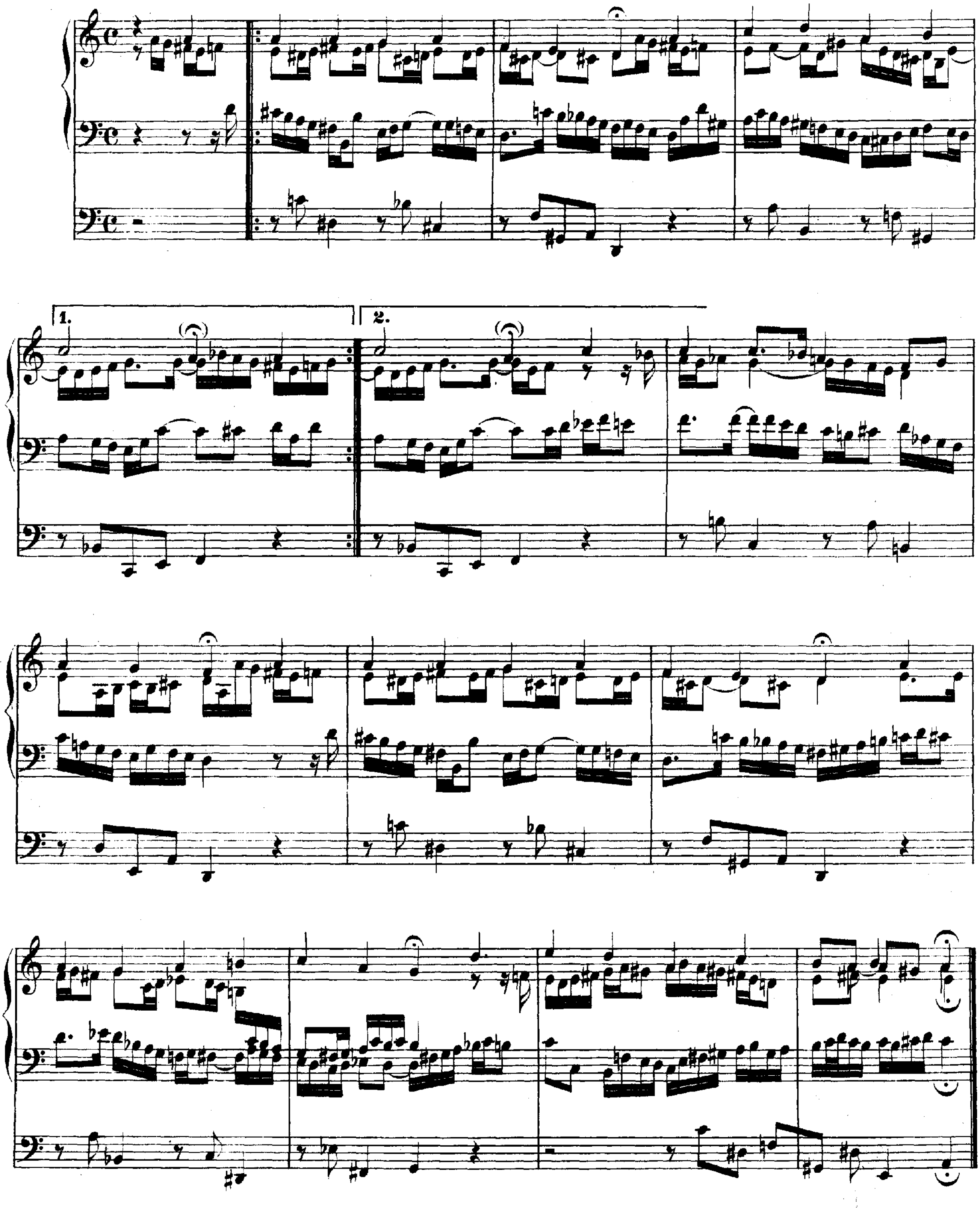


Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

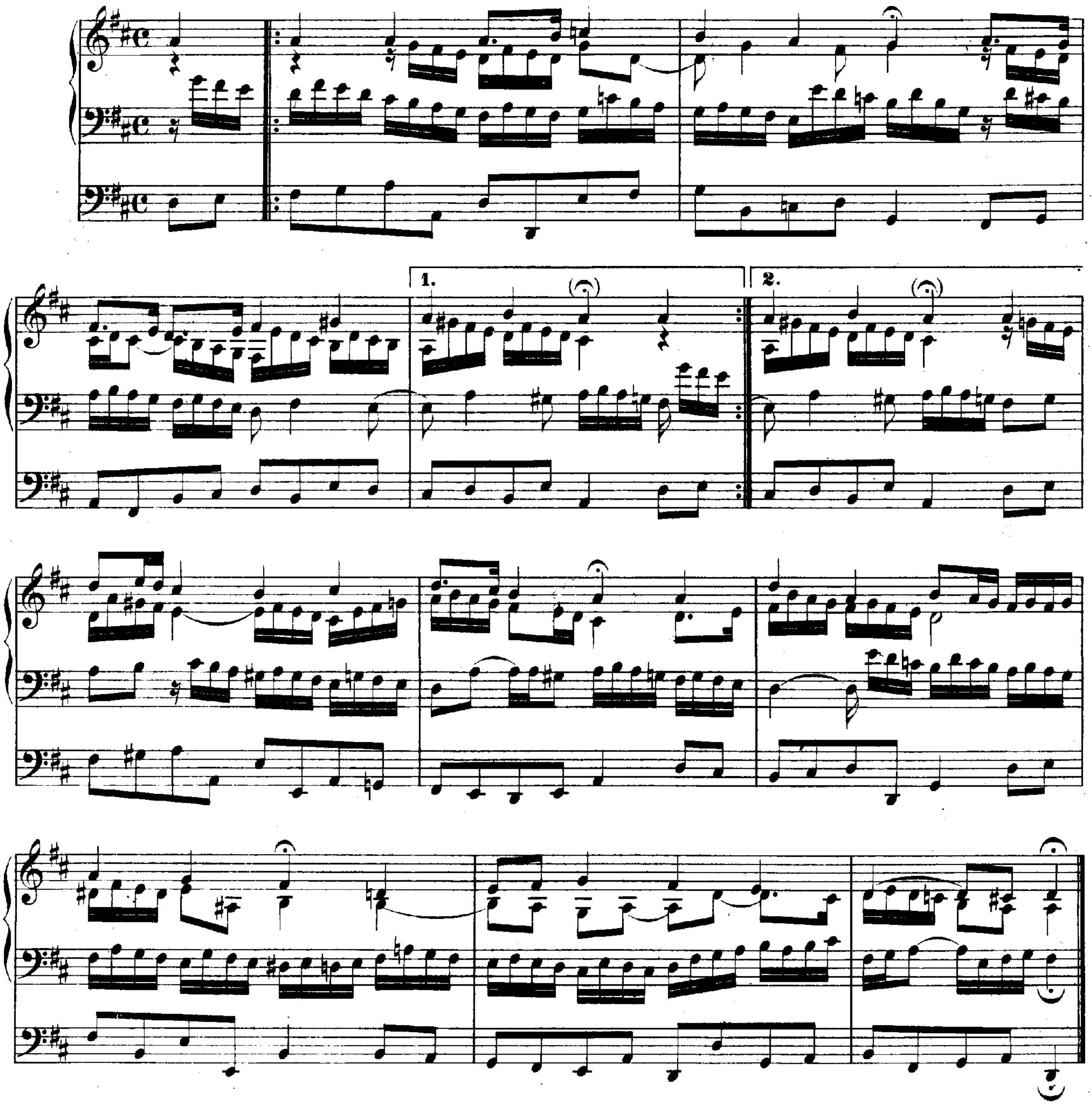
Christ, unser Herr, zum Jordan kam.
Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir.
Erbarm' dich mein, o Herre Gott.
Jesu, der du meine Seele.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ.

Ach Gott und Herr.
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
Ach Herr, mich armen Sünder.
Wo sollt' ich fliehen hin.
Wir haben schwerlich.

Durch Adam's Fall ist ganz verderbt.



Es ist das Heil uns kommen her.

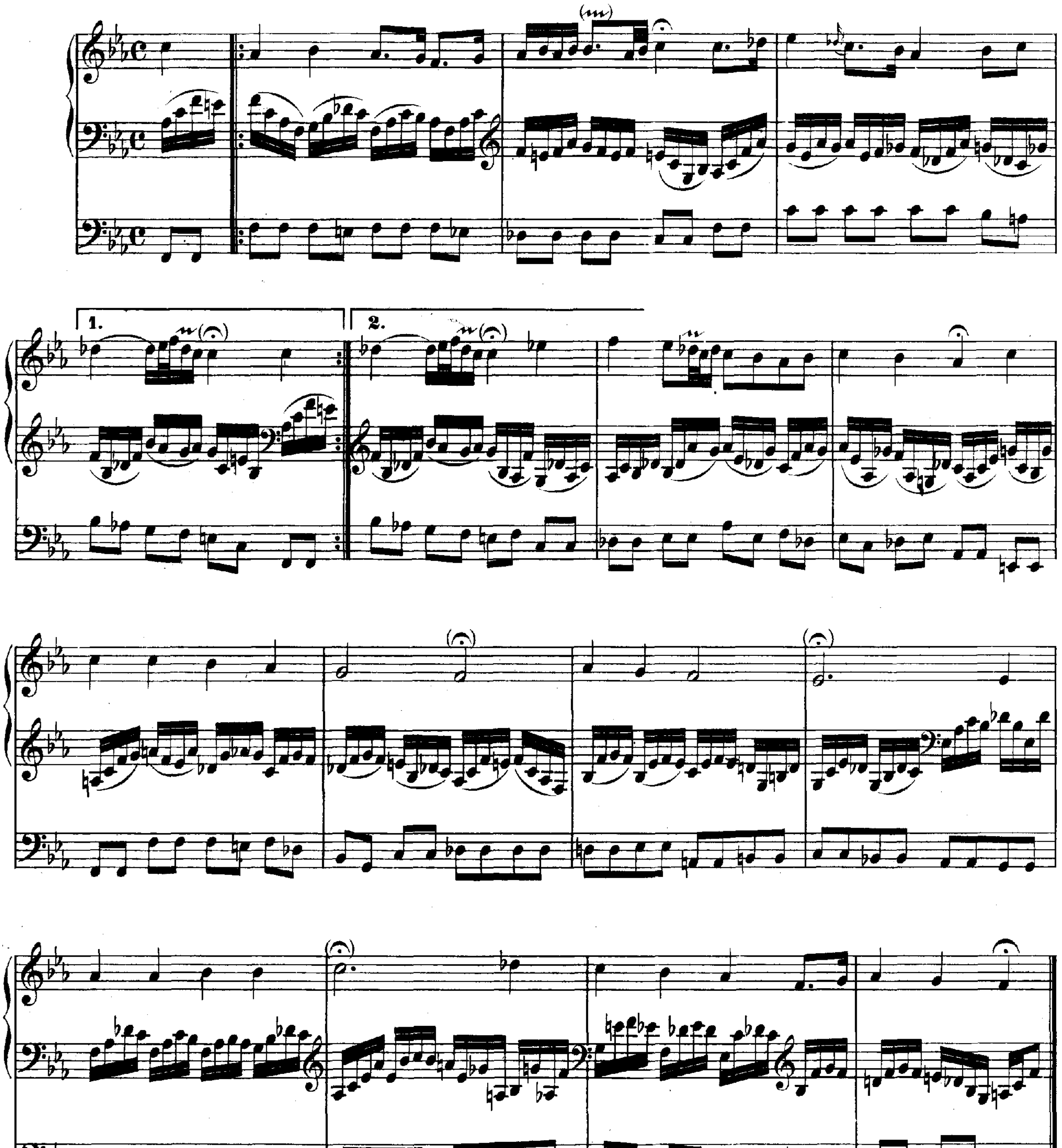


Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns.
Gott sei gelobet und gebenedeiet.
Der Herr ist mein getreuer Hirt.
Jetzt komm' ich als ein armer Gast.
O. Jesu, du edle Gabe.
Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du das Lämmlein.
Ich weiss ein Blümlein, hübsch und fein.
Nun freut euch, lieben Christen, g'mein.
Nun lob' mein' Seel' den Herren.
Wohl dem, der in Gottes Furcht steht.
Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst.
Was mein Gott will, das gescheh' allzeit.
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.

a 2 Clav. e Pedale.

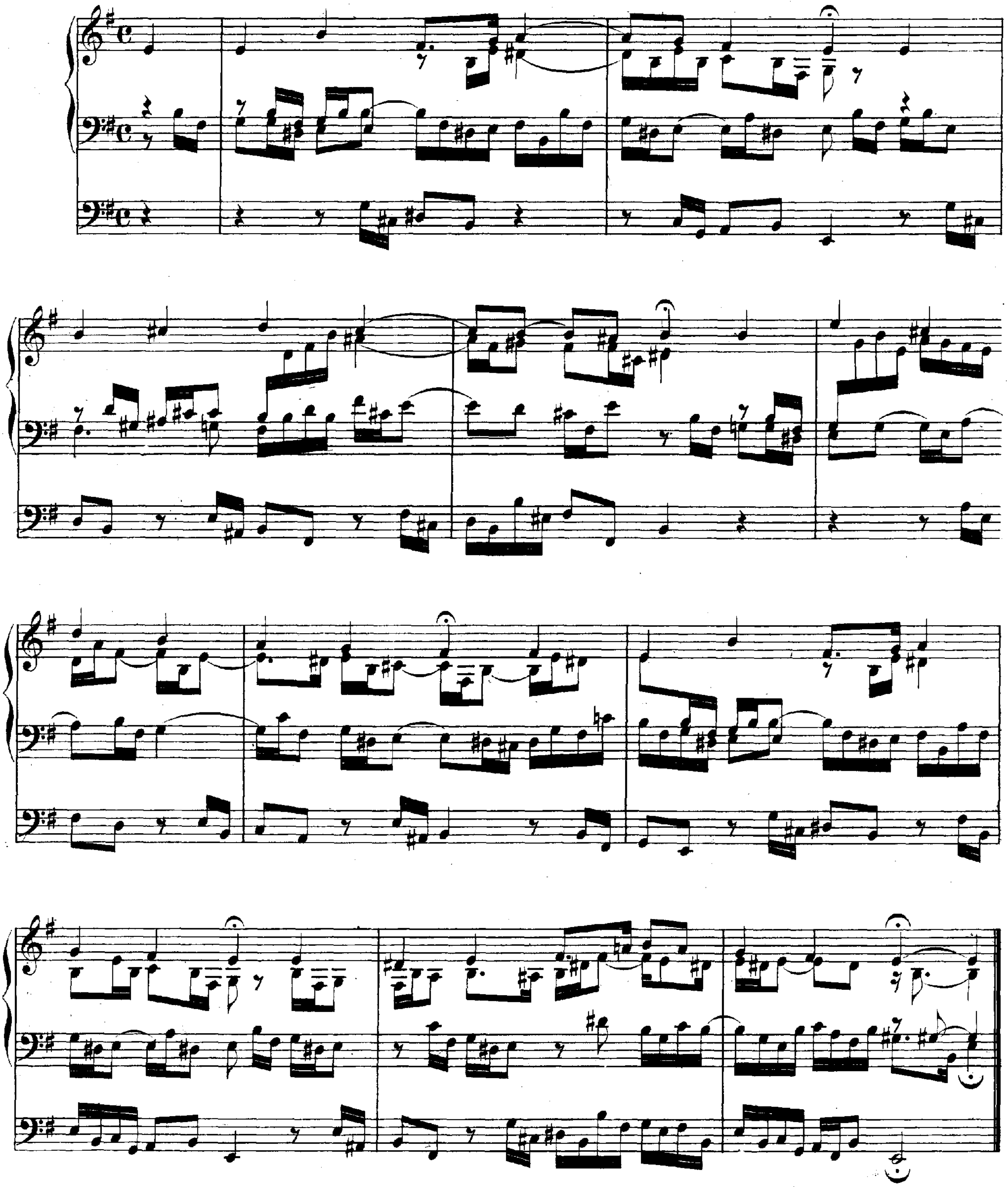


Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

Weltlich Ehr' und zeitlich Gut.
Von Gott will ich nicht lassen.
Wer Gott vertraut.
Wie's Gott gefällt, so gefällt mir's auch.
O Gott, du frommer Gott.
In dich hab' ich gehoffet, Herr.

In dich hab' ich gehoffet, Herr.

alio Modo.

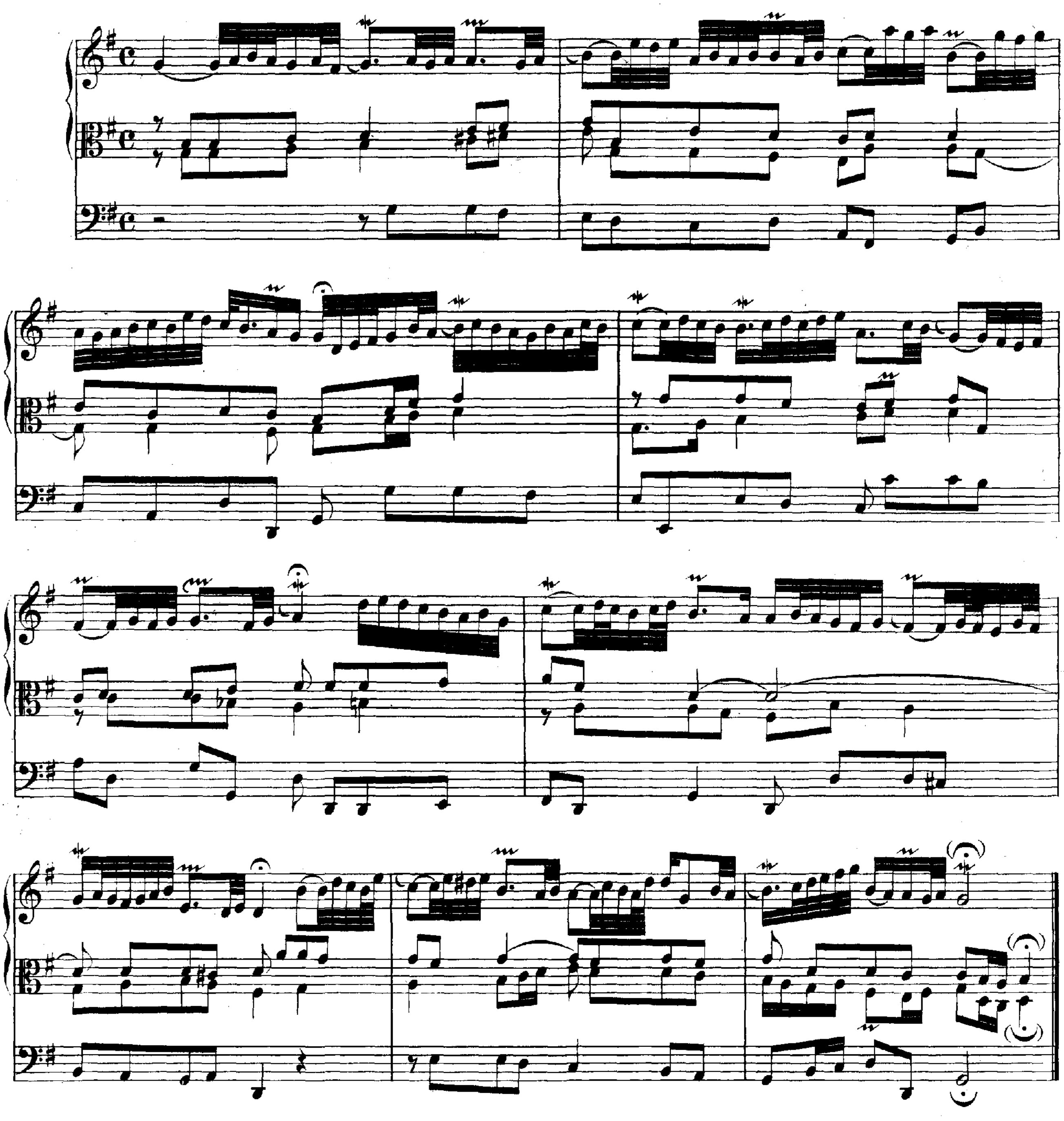


Leere Seite im Autographe für den Choral:

Mag ich Unglück nicht widerstahn.

Wenn wir in höchsten Nöthen sein.*)

a 2 Clav. e Pedale.



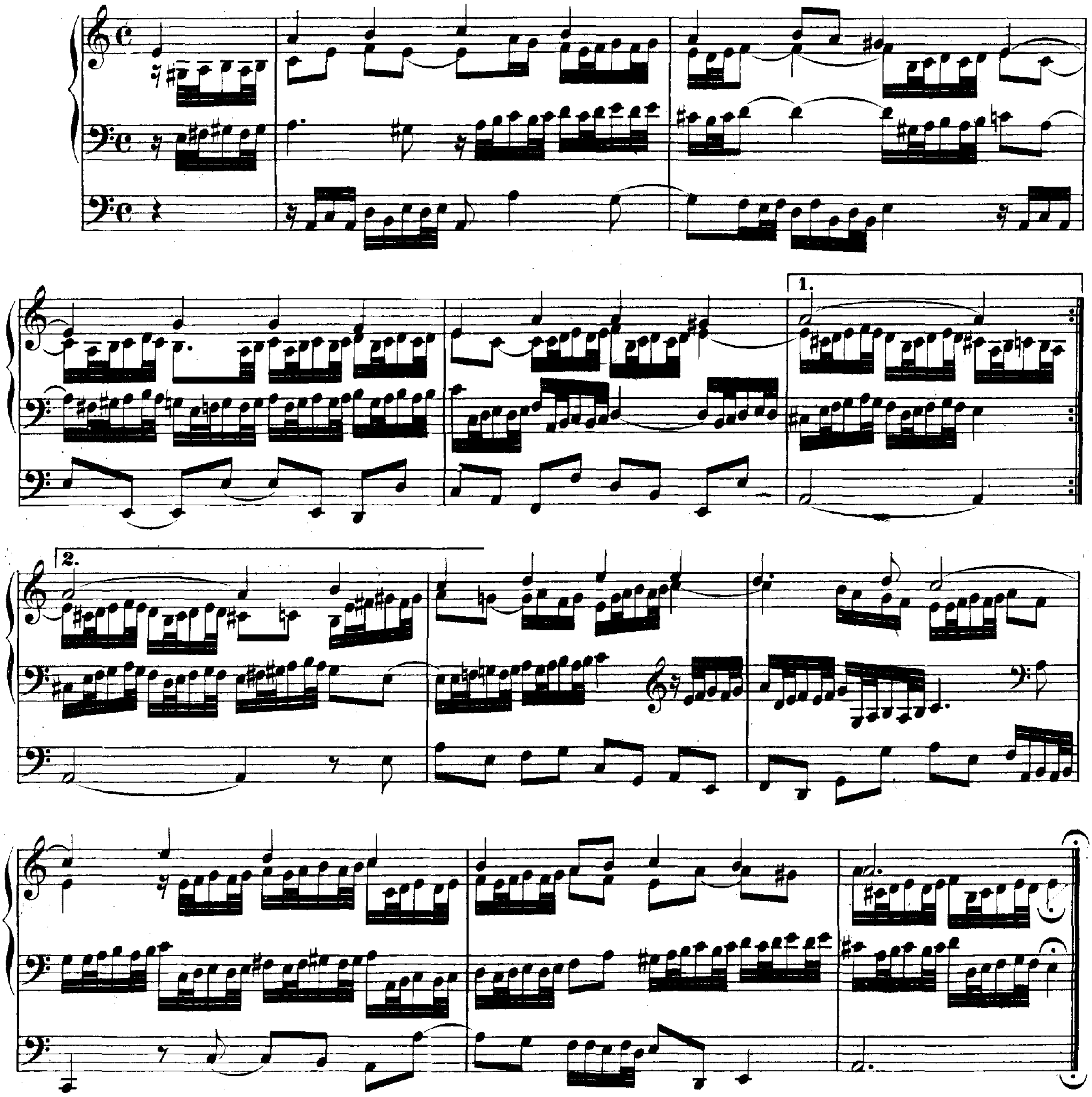
Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

An Wasserflüssen Babylon.
Warum betrübst du dich, mein Herz.
Frisch auf, mein' Seel', verzage nicht.
Ach Gott, wie manches Herzeleid.
Ach Gott, erhör' mein Seufzen und Wehklagen.
So wünsch' ich nun eine gute Nacht.

Ach lieben Christen, seid getrost.
Wenn dich Unglück thut greifen an.
Keinen hat Gott verlassen.
Gott ist mein Heil, mein Hülf' und Trost.
Was Gott thut, das ist wohlgethan. Kein einig.
Was Gott thut, das ist wohlgethan, es bleibt gerecht.

*) Siehe die spätere, grössere Bearbeitung Seite 145.

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

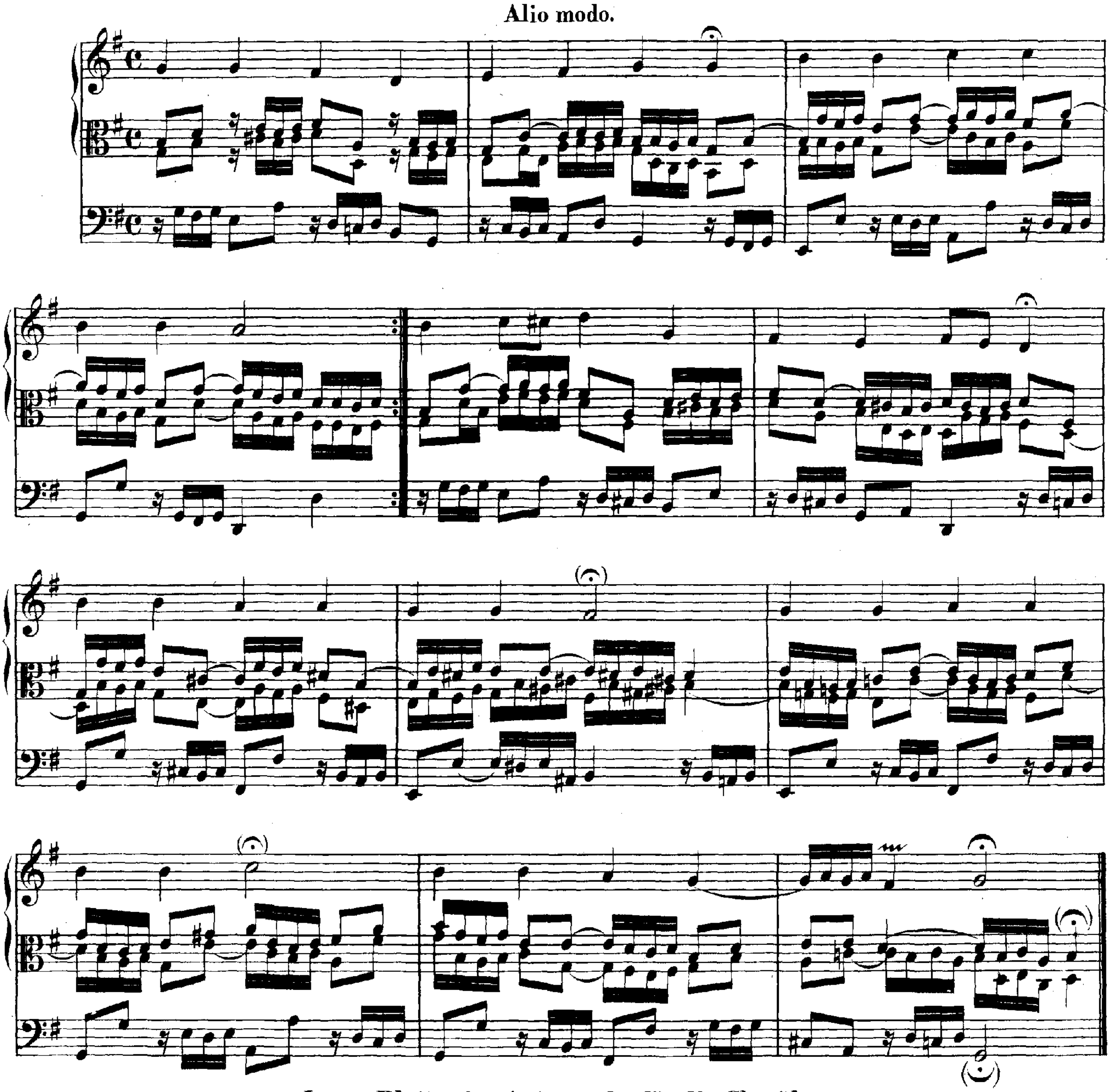


Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
Es spricht der Unweisen Mund wohl.
Ein' feste Burg ist unser Gott.
Es woll' uns Gott genädig sein.
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.
Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält.
Wie schön leuchtet der Morgenstern.
Wie nach einer Wasserquelle.
Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort.
Lass mich dein sein und bleiben.
Gieb Fried', o frommer, treuer Gott, du.
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.
O grosser Gott von Macht.
Wenn mein Stündlein vorhanden ist.
Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott.
Mitten wir im Leben sind.
Alle Menschen müssen sterben.

Alle Menschen müssen sterben.

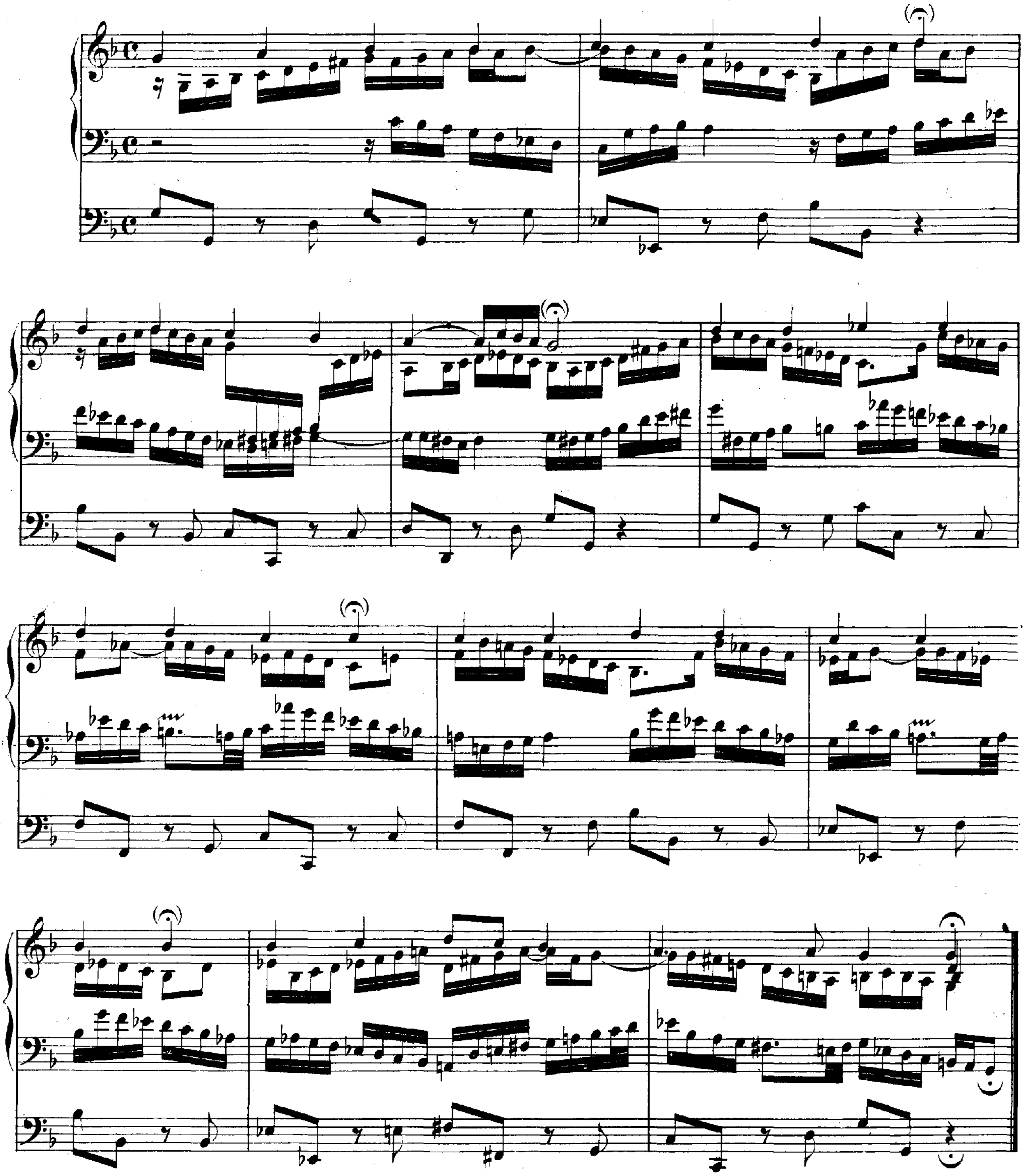
Alio modo.



Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

Valet will ich dir geben.
Nun lasst uns den Leib begraben.
Christus, der ist mein Leben.
Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr.
Auf meinen lieben Gott.
Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl.
Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'.
Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht.
Mein' Wallfahrt ich vollendet hab'.
Gott hat das Evangelium.
Ach Gott, thu' dich erbarmen.
Gott des Himmels und der Erden.
Ich dank' dir, lieber Herre.
Aus meines Herzens Grunde.
Ich dank' dir schon.
Das walt' mein Gott.
Christ, der du bist der helle Tag.
Christe, der du bist Tag und Licht.
Werde munter, mein Gemüthe.
Nun ruhen alle Wälder.
Danket dem Herrn, denn er ist.
Nun lasst uns Gott, dem Herren.
Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich.
Singen wir aus Herzens Grund.
Gott Vater, der du deine Sonne.
Jesu, meines Herzens Freud'.
Ach, was soll ich Sünder machen.

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.



Leere Blätter im Autographe für die Choräle:

Ach, was ist doch unser Leben.
Allenthalben, wo ich gehe.
Hast du denn, Jesu, dein Angesicht; oder: Soll ich denn, Jesu.

Sei gegrüsset, Jesu gütig; oder: O Jesu, du edle Gabe.
Schmücke dich, o liebe Seele.

II.

Sechs Choräle

von verschiedener Art

auf einer

Orgel

mit 2 Clavieren und Pedal

vorzuspielen,

verfertiget von

Johann Sebastian Bach,

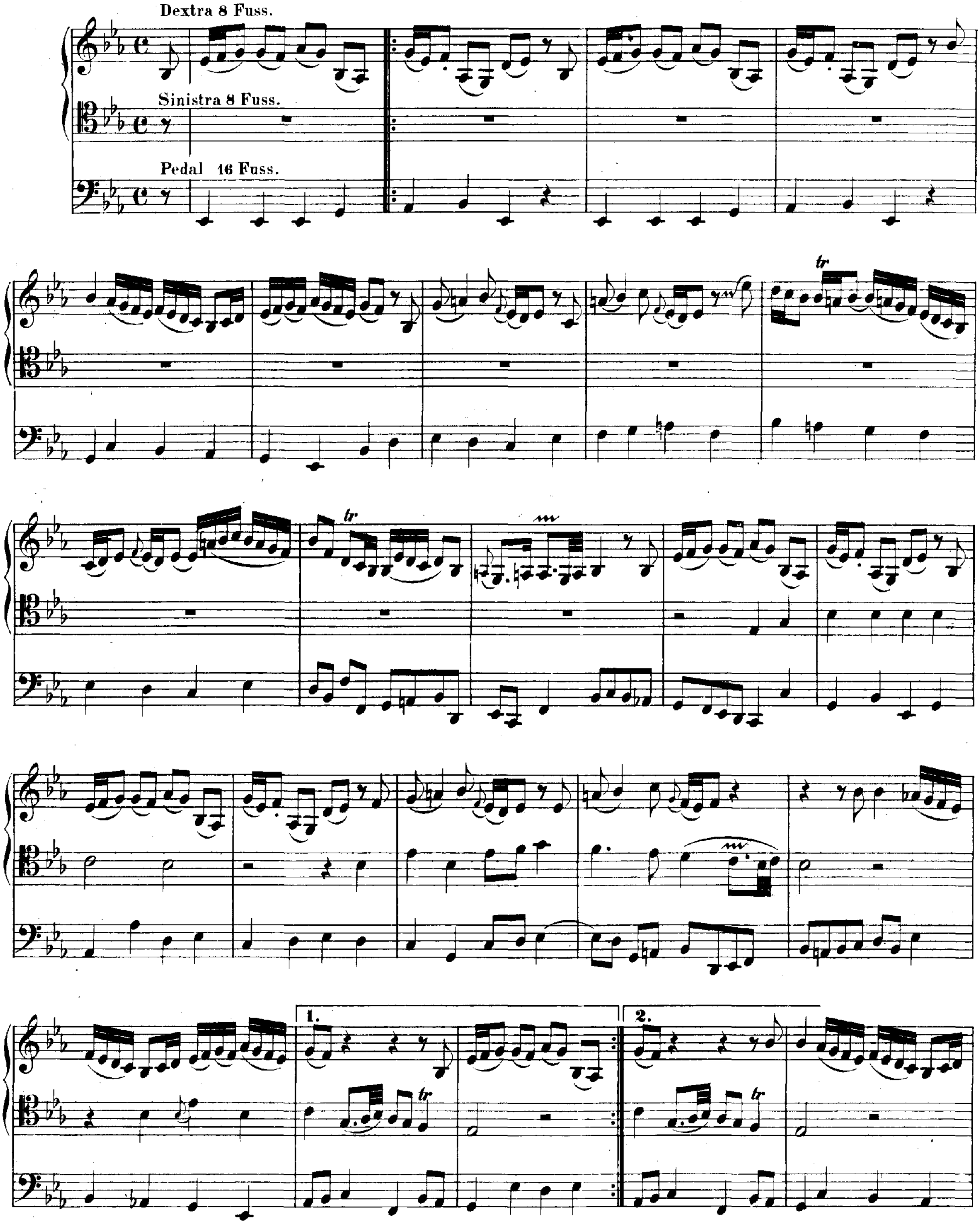
Königl. Pohln. und Churf. Sächß. Hof-Compositeur,
Capellm. und Direct. Chor. Mus. Lips.

In Verlegung Joh. Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde.

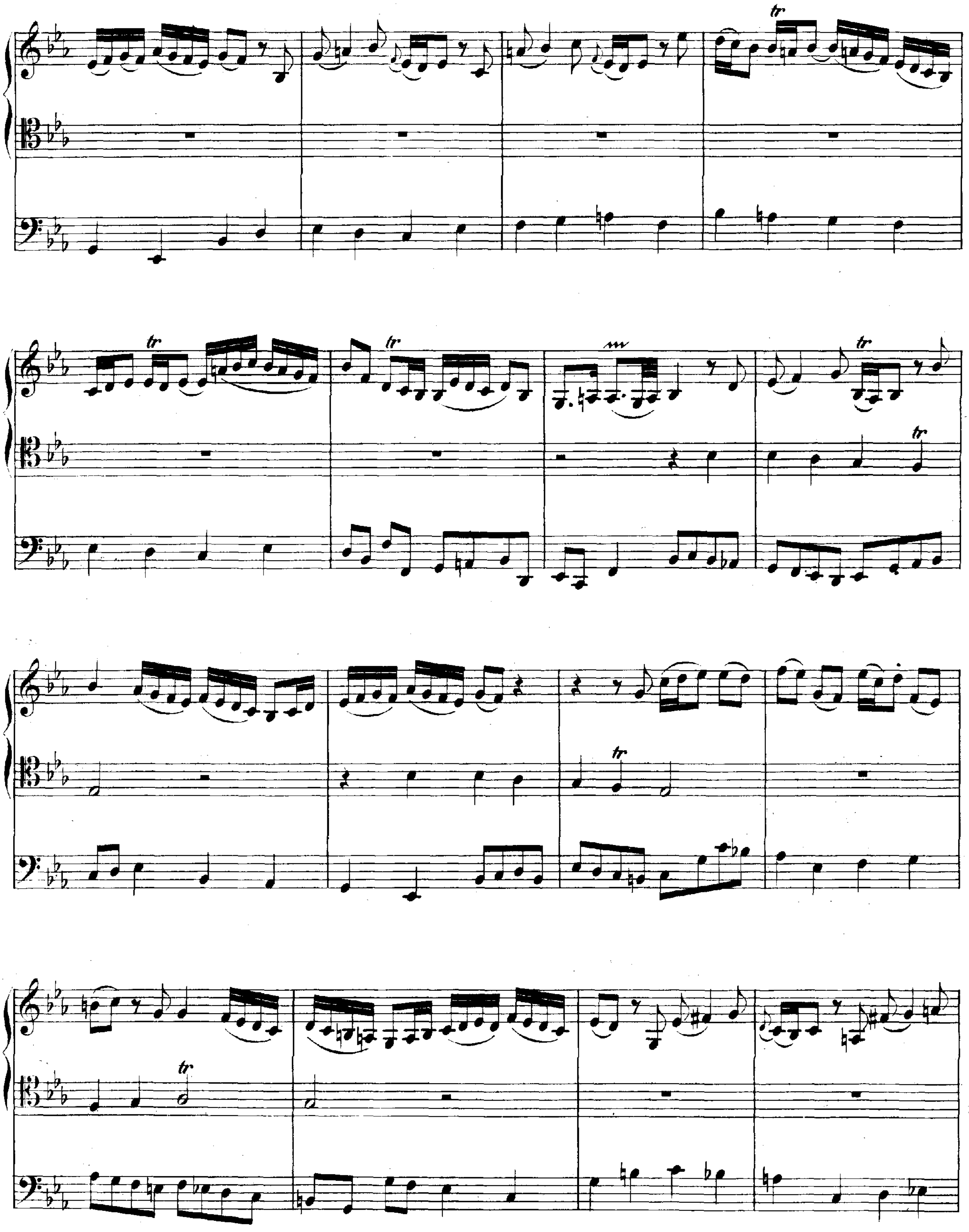
Sind zu haben in Leipzig bei Herrn Capellm. Bach, bei dessen Herrn
Söhnen in Berlin und Halle, u. bei dem Verleger zu Zella.

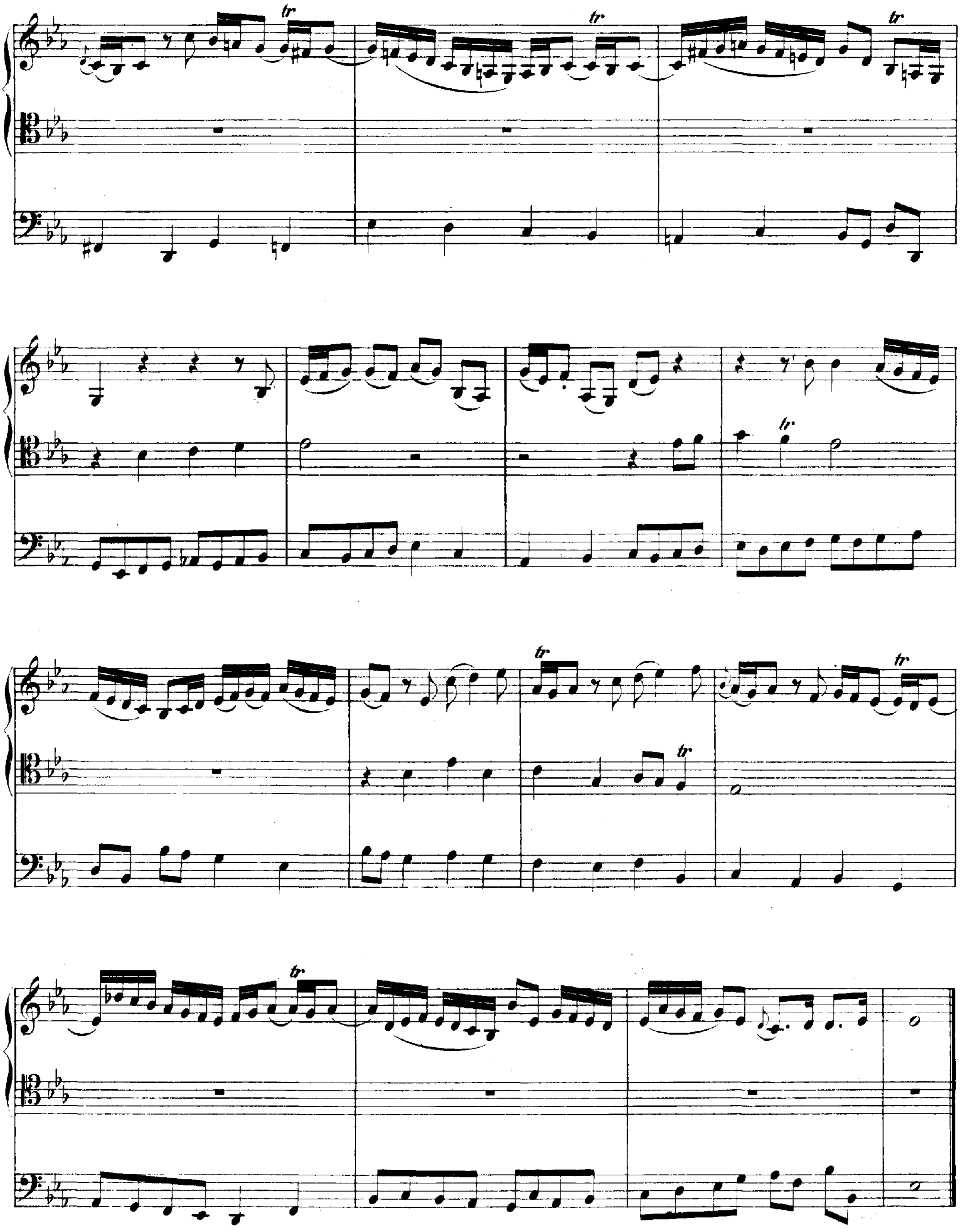
Wachet auf, ruft uns die Stimme.*)

Canto fermo in Tenore.



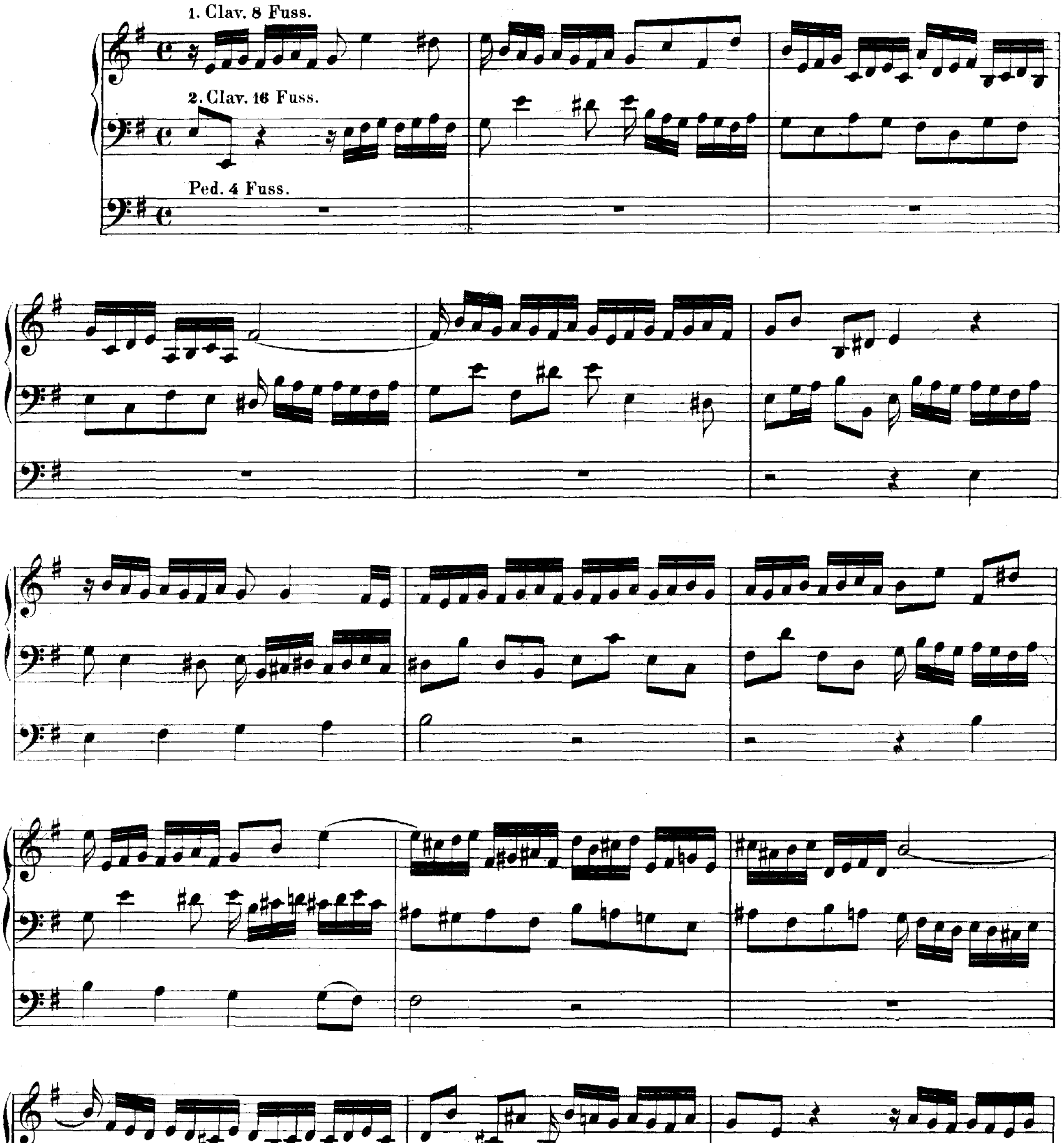
*) Vergleiche den Tenor-Satz in der Cantate: „Wachet auf, ruft uns die Stimme".

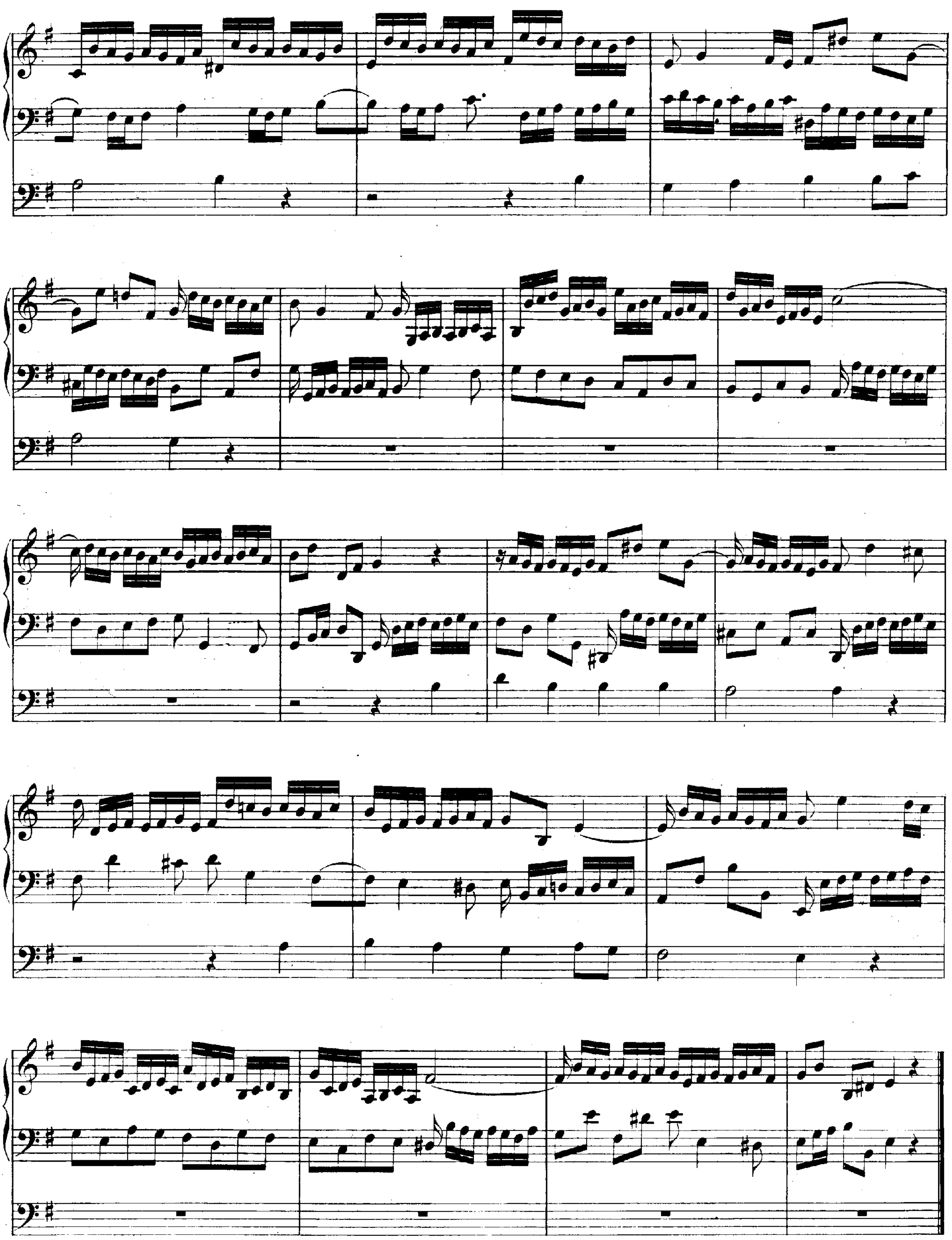




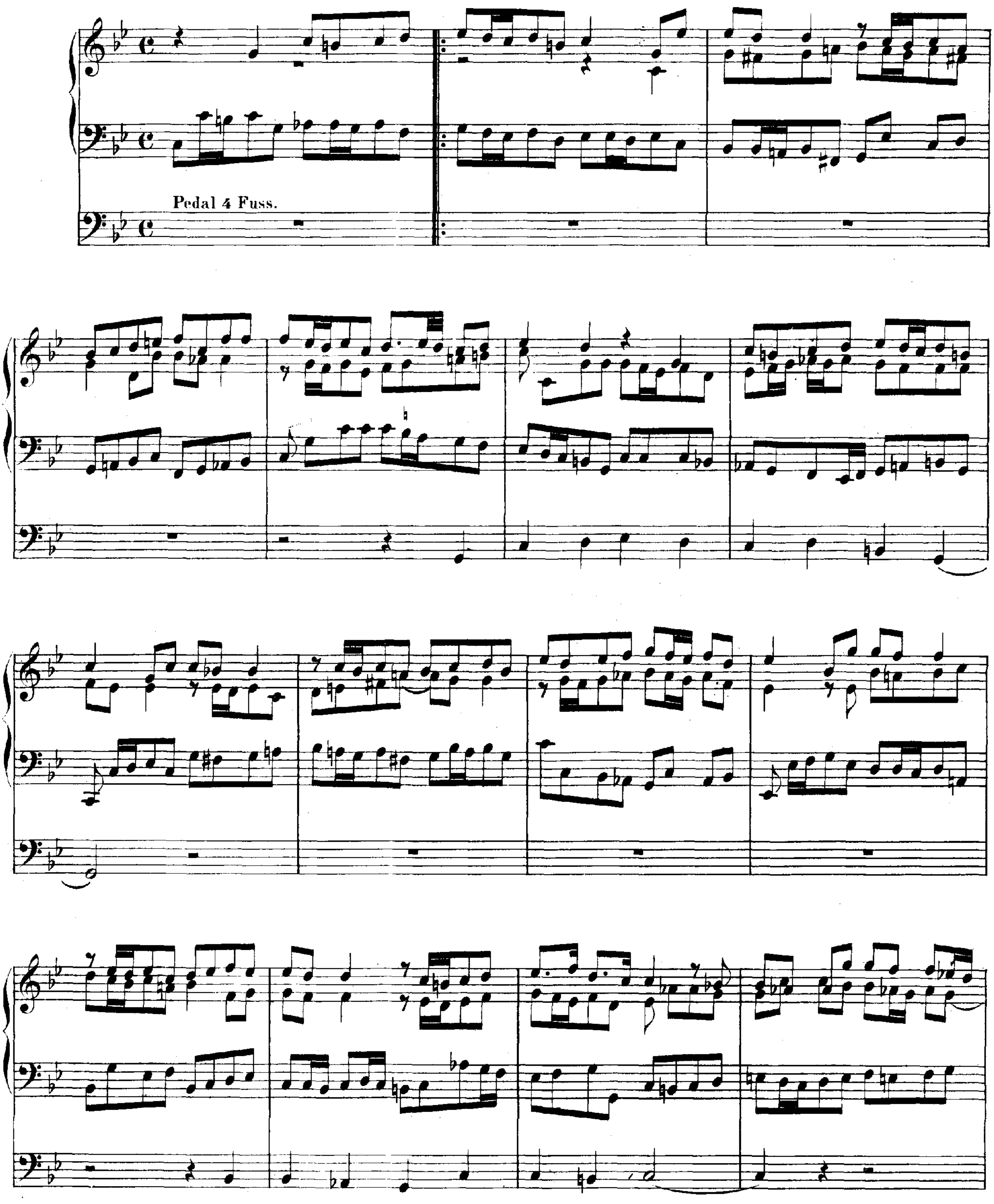
Wo soll ich fliehen hin
oder:
Auf meinen lieben Gott.

a 2 Clav. e Pedale.

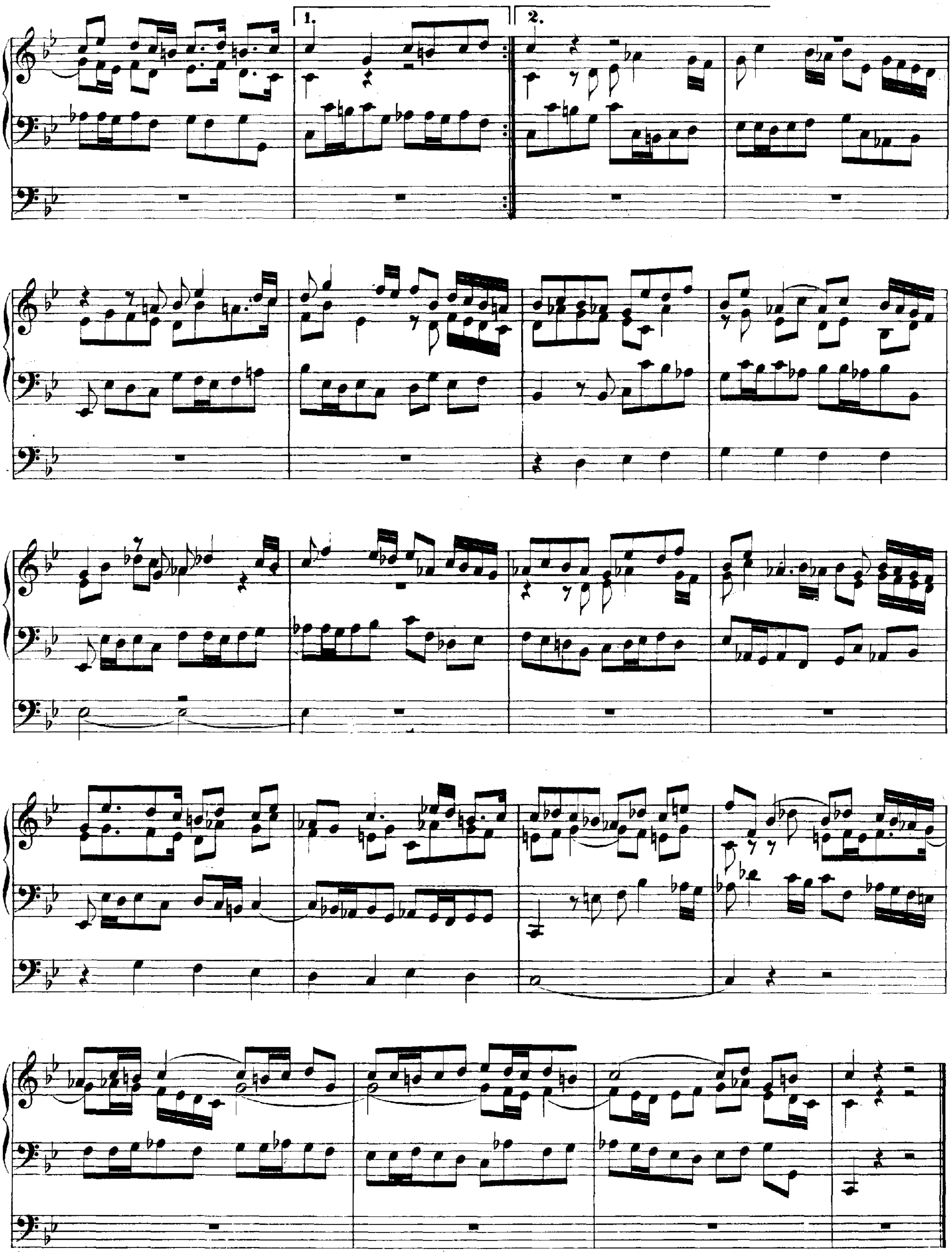




Wer nur den lieben Gott lässt walten.*)

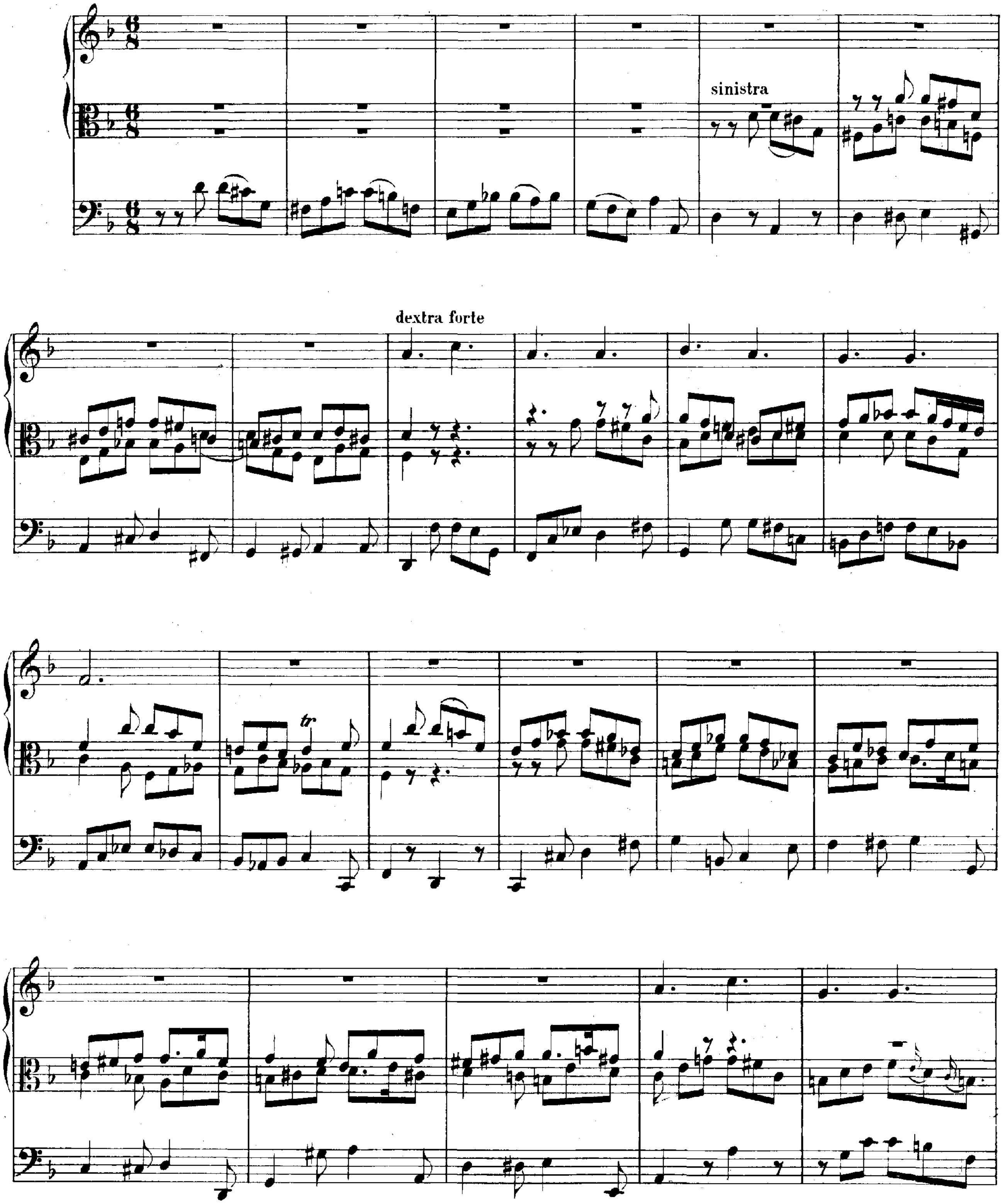


*) Vergleiche Jahrgang XXII Seite 87.

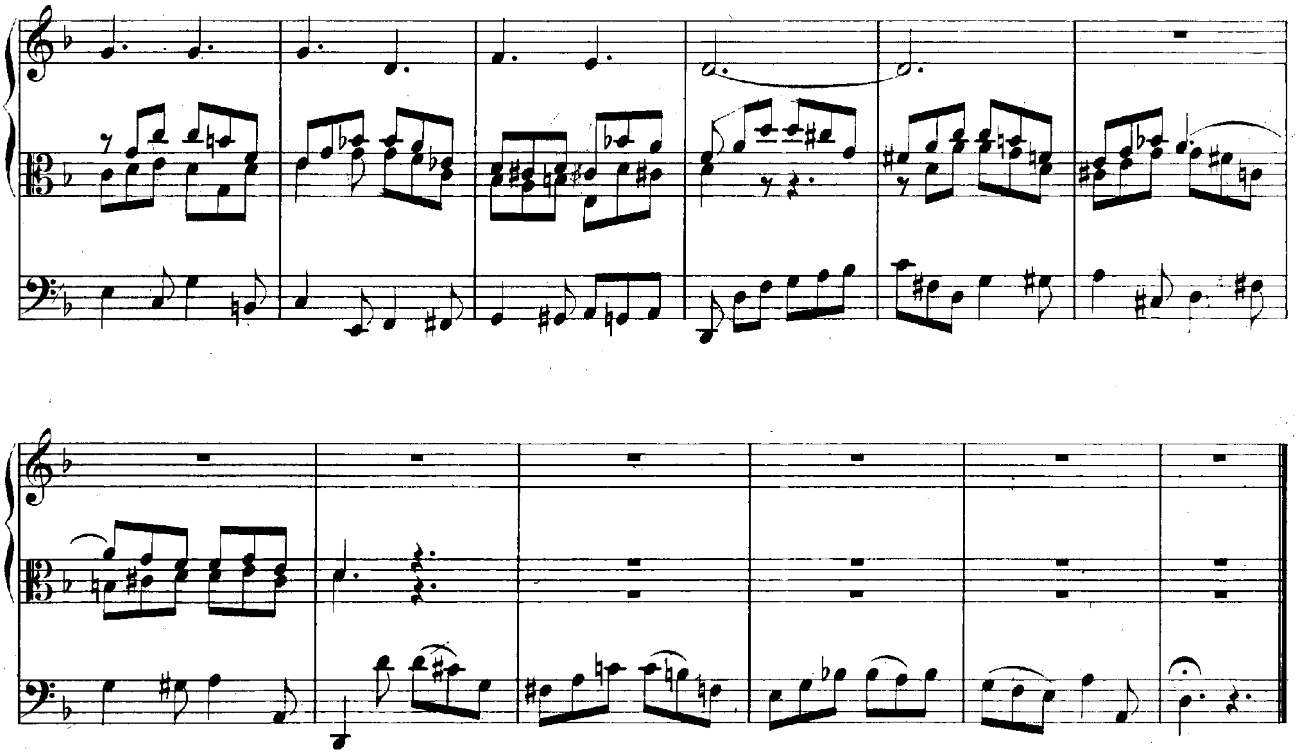

1.
2.

Meine Seele erhebt den Herren.*)

a 2 Clav. e Pedale.

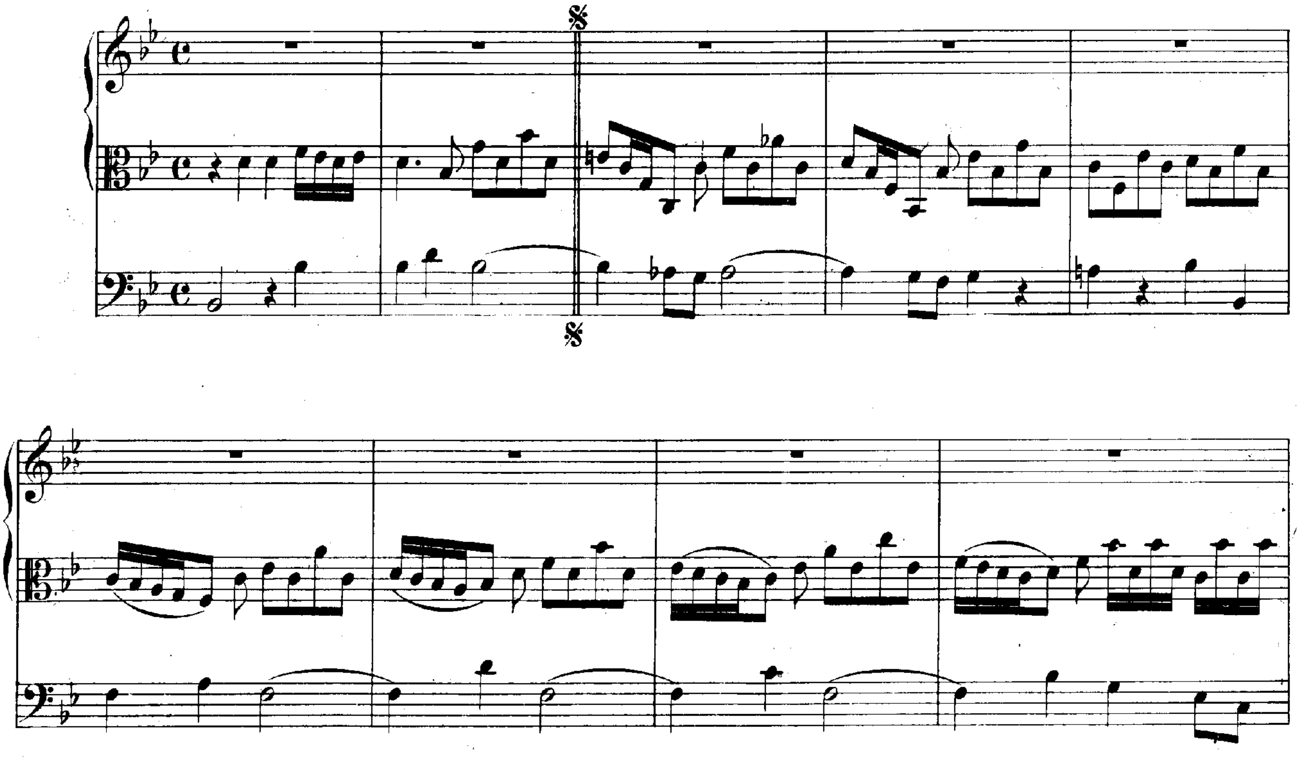


*) Vergleiche Jahrgang I Seite 299.

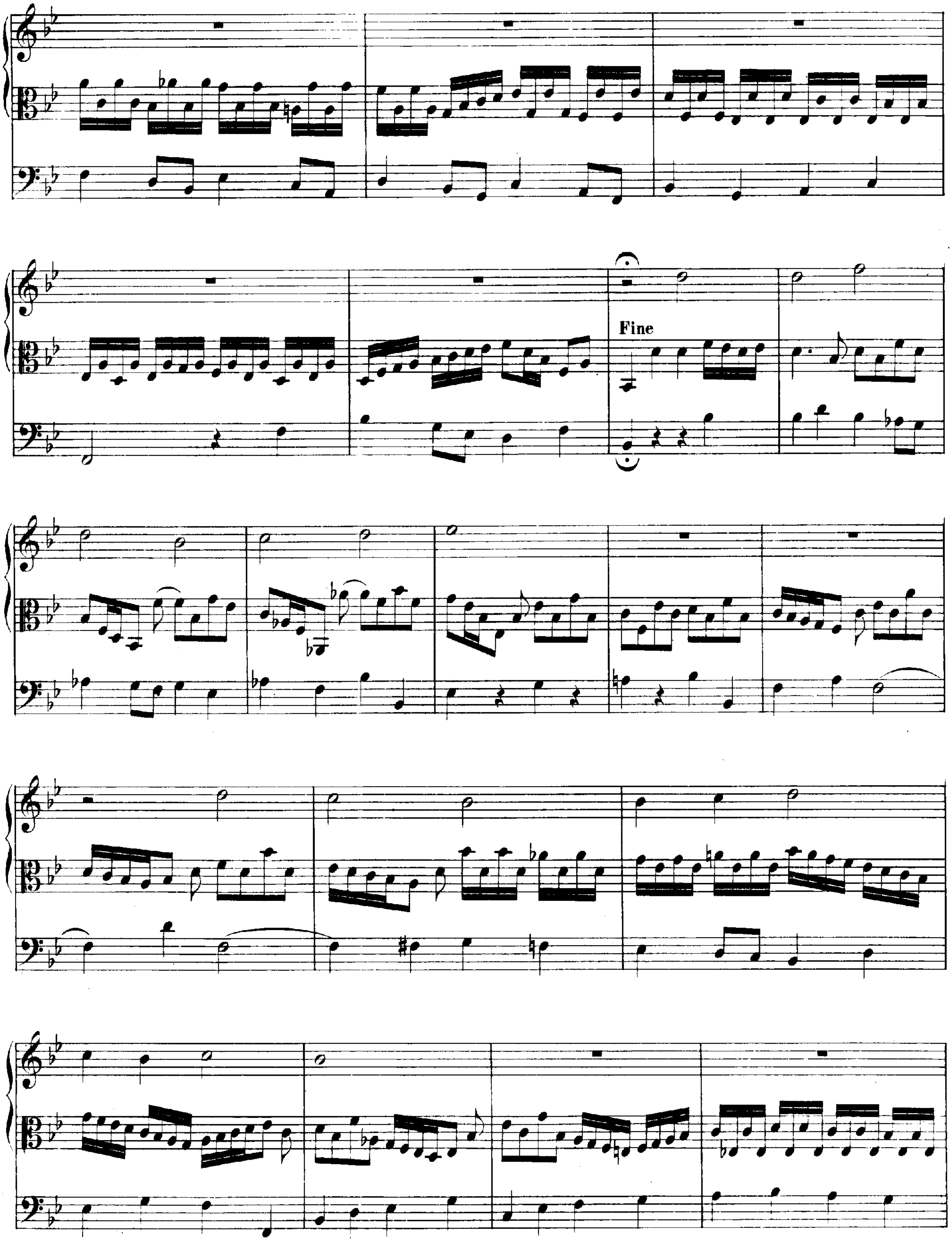


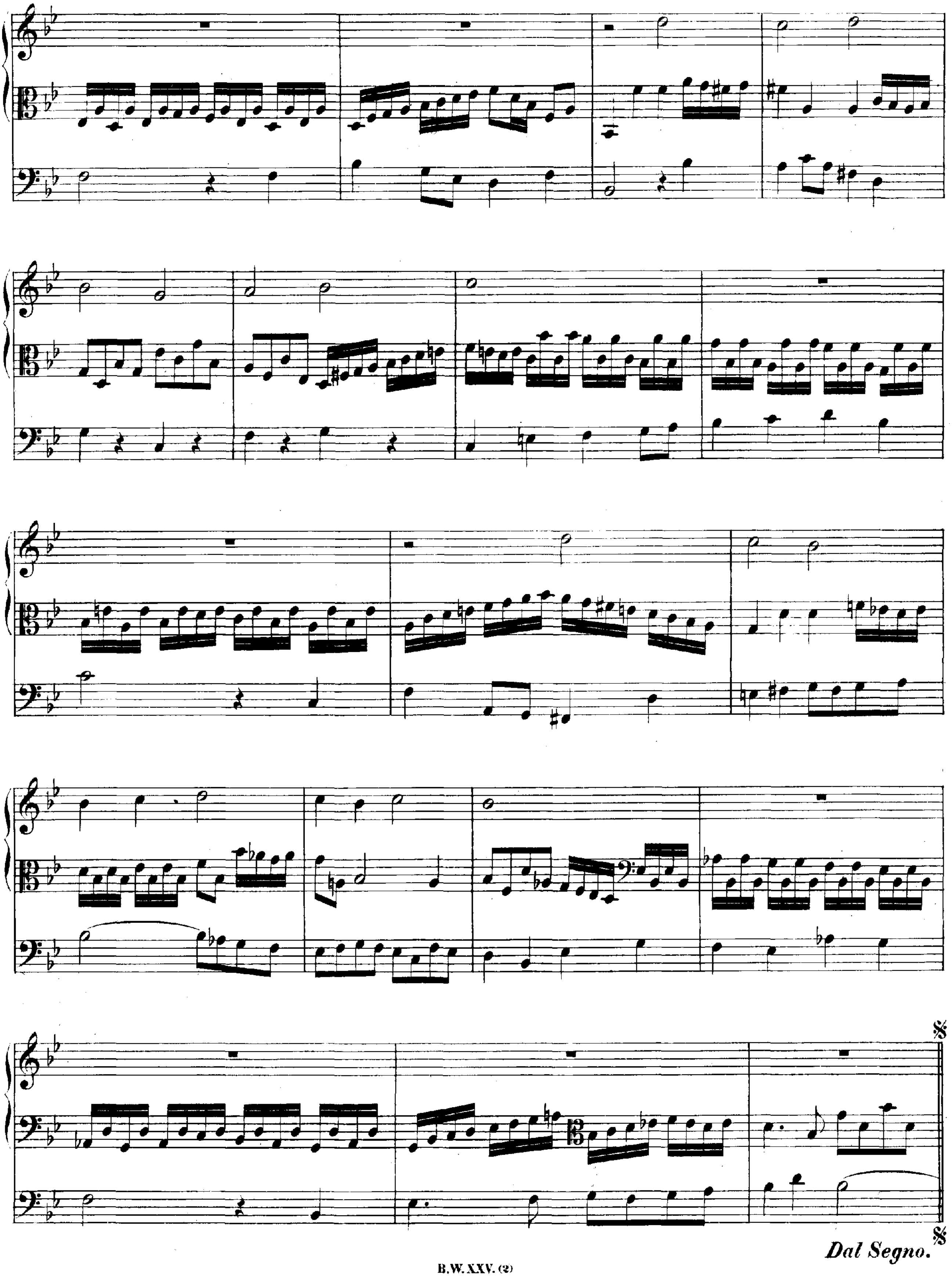
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ.*)

a 2 Clav. e Pedale.



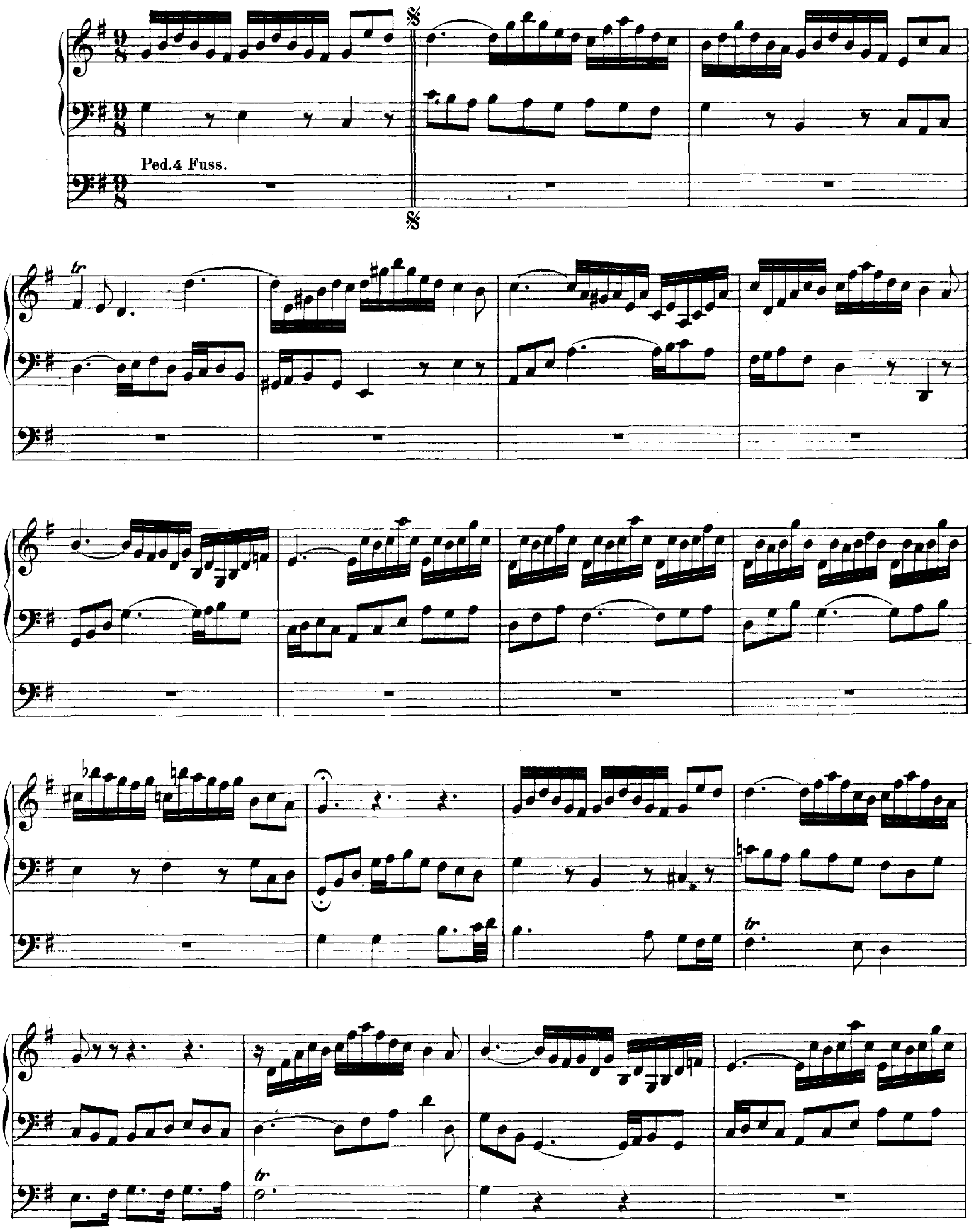
*) Vergleiche Jahrgang I Seite 168.


Fine

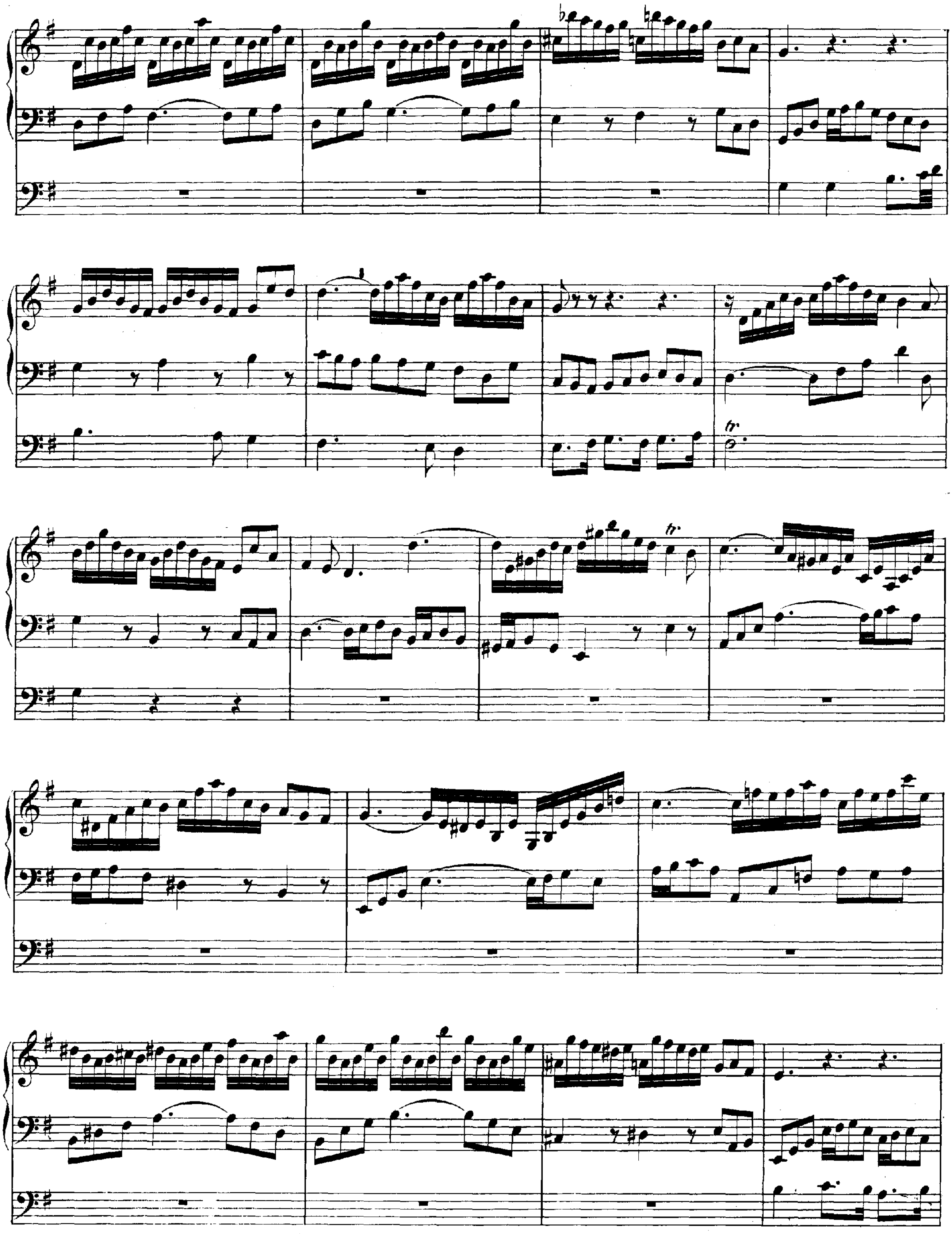

Dal Segno.

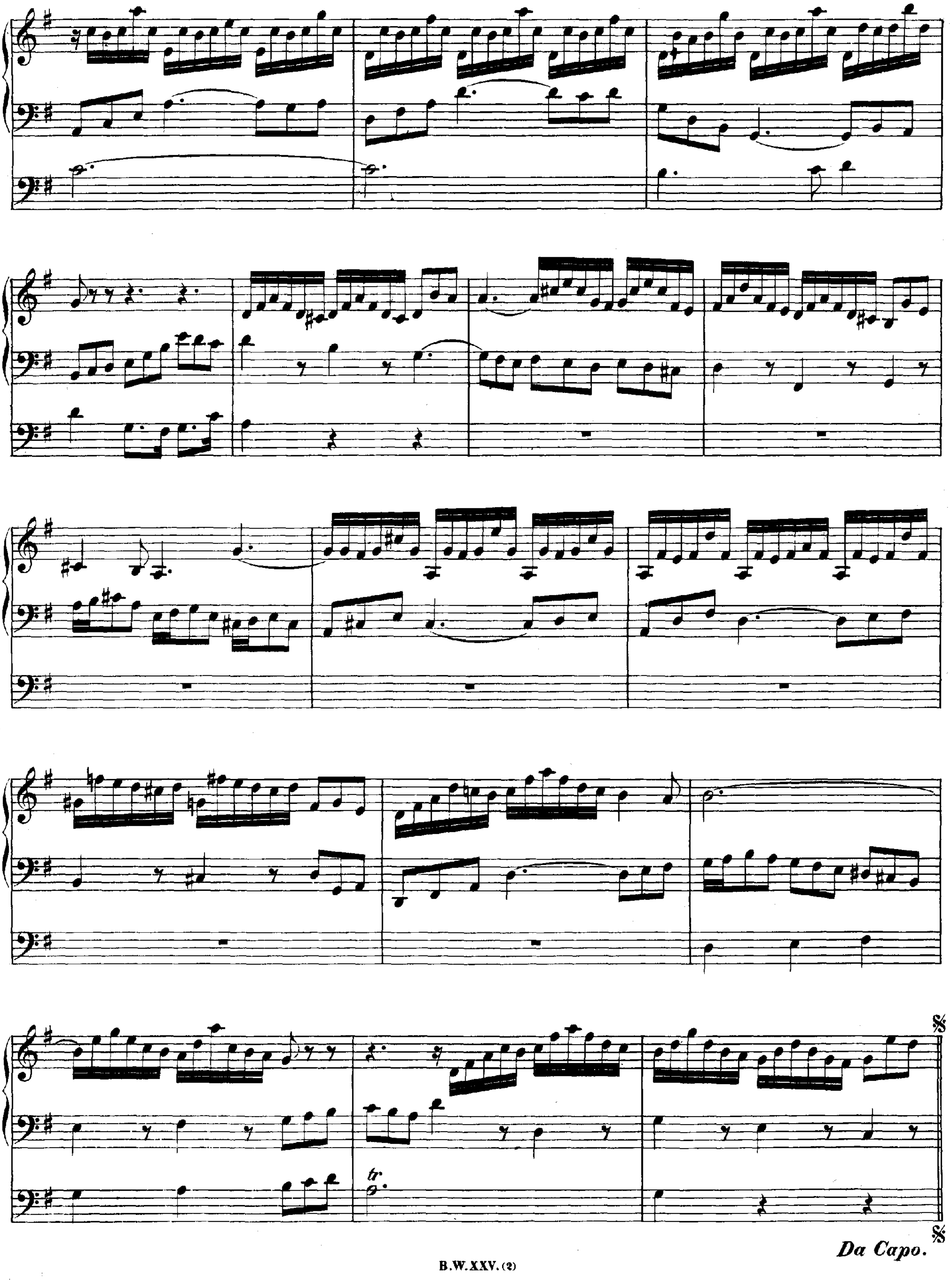
Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter.*)

a 2 Clav. e Pedale.



*) Ursprünglich Vers 2 der Cantate: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“.


tr
tr
tr


tr
Da Capo.

III.

Achtzehn Choräle

von verschiedener Art

auf einer

Orgel

mit 2 Clavieren und Pedal

vorzuspielen,

verfertiget von

Johann Sebastian Bach,

Königl. Poln. und Churf. Sächs. Hof-Compositeur,
Capellm. und Direct. Chor. Mus. Lips.

(Nach dem Autograph.)

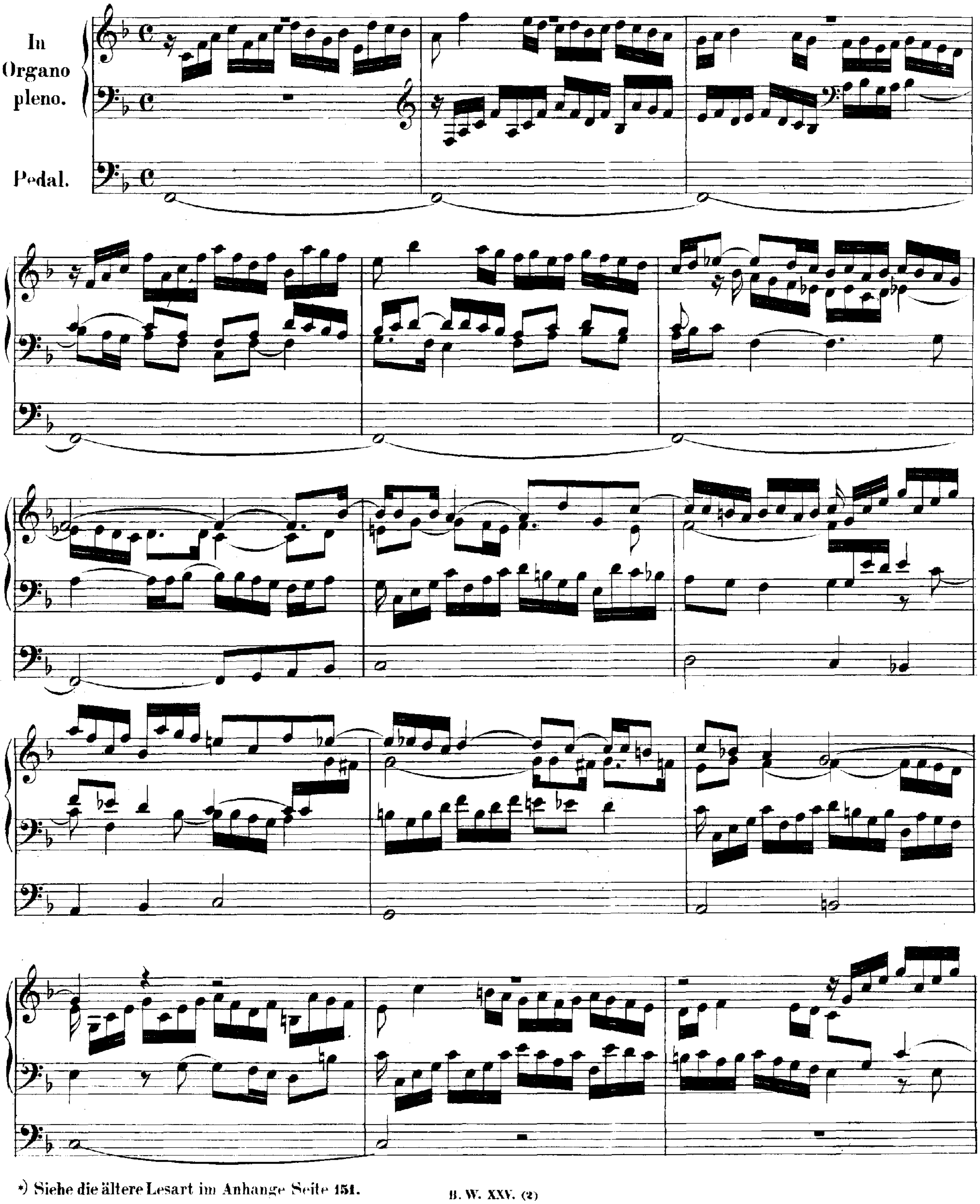
J. J.

Fantasia super

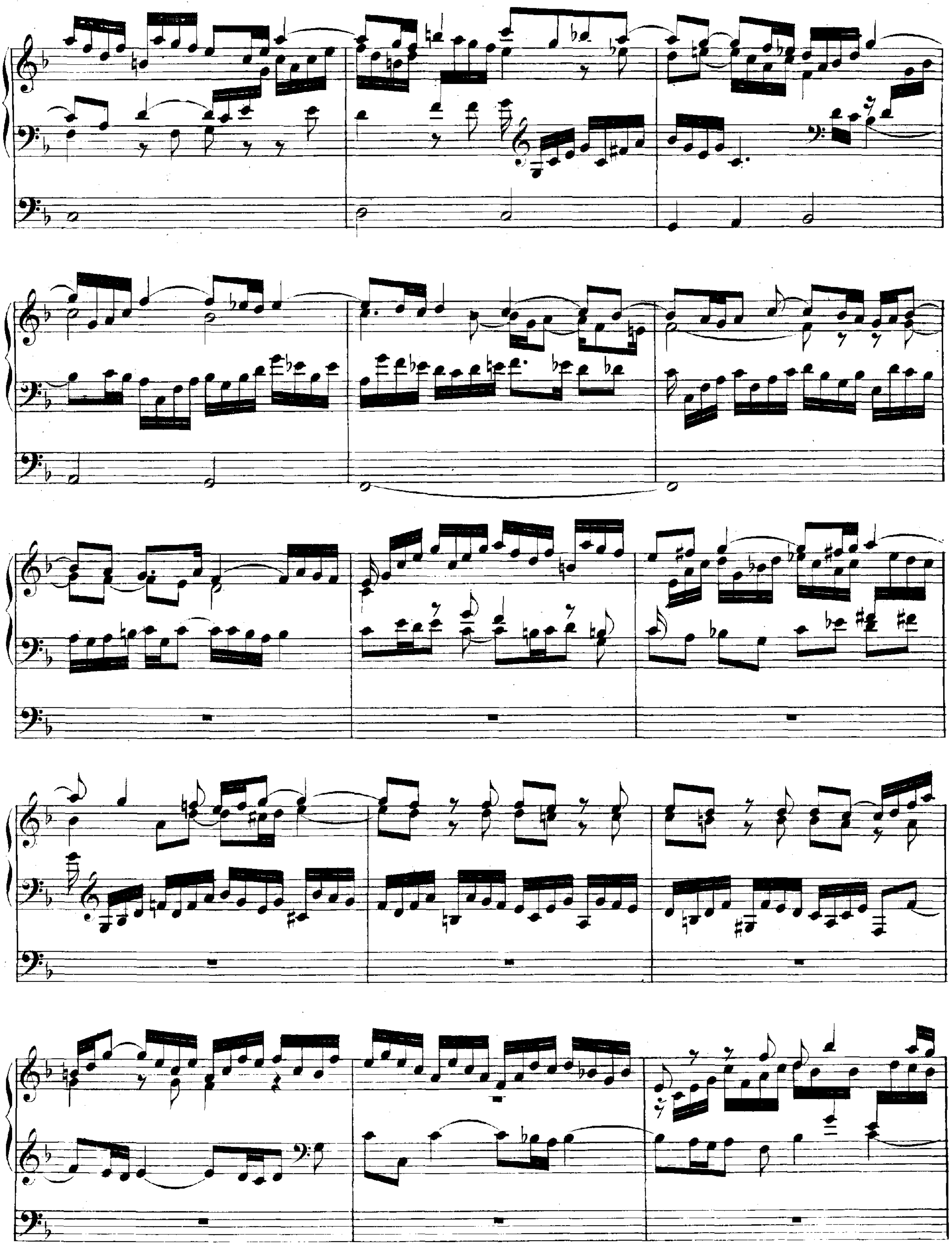
Komm, heiliger Geist.*)

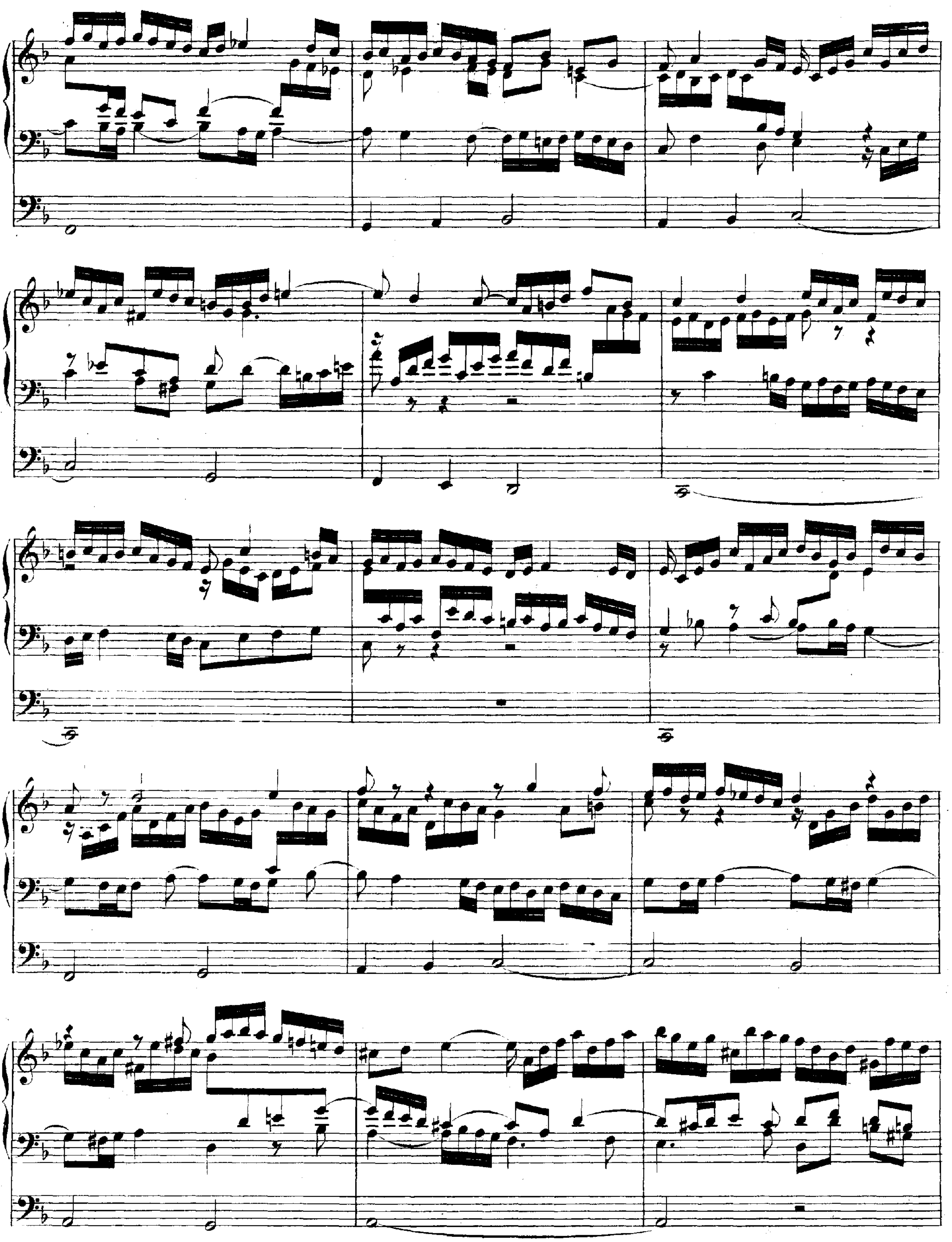
Canto fermo in Pedale

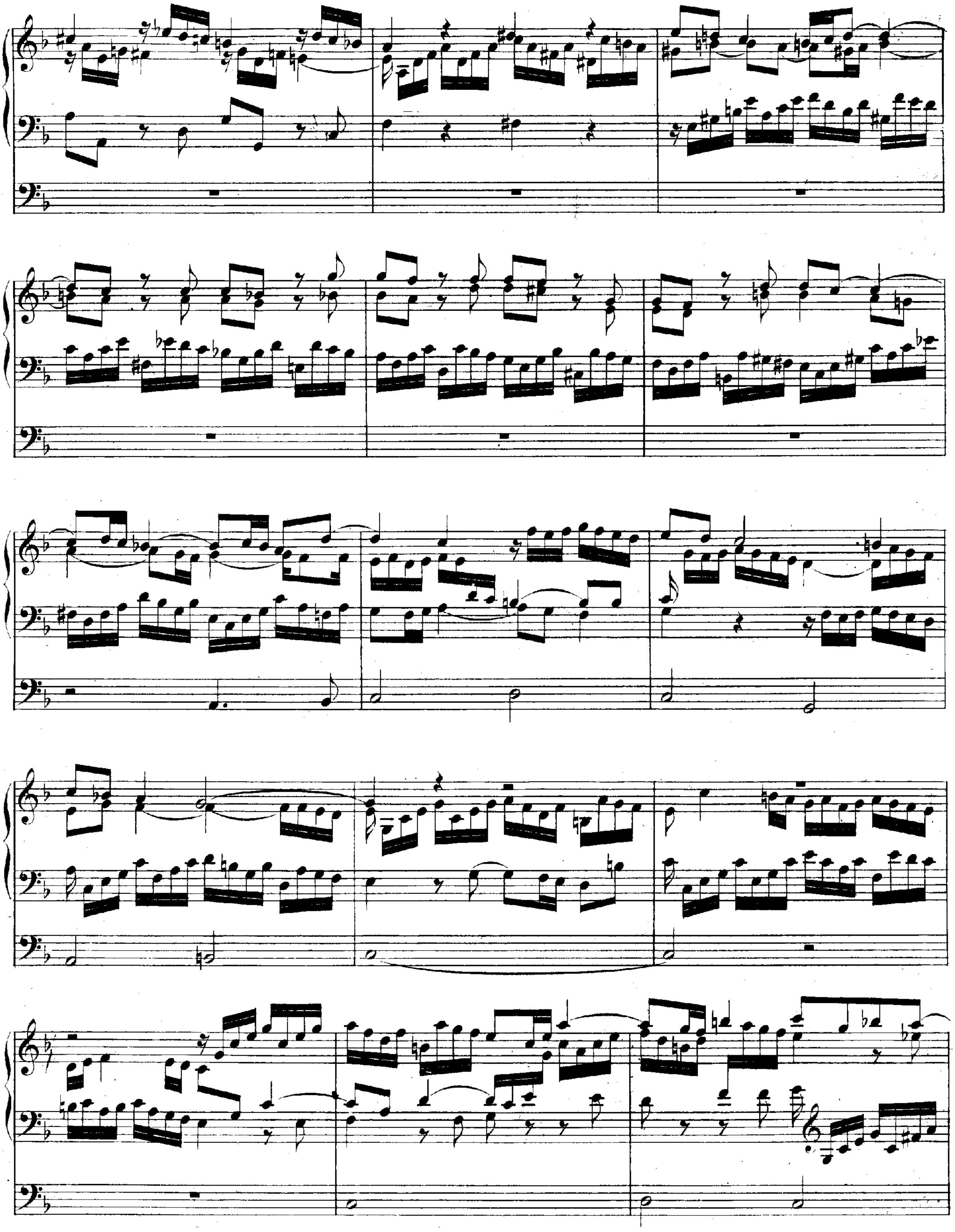
di J. S. Bach.

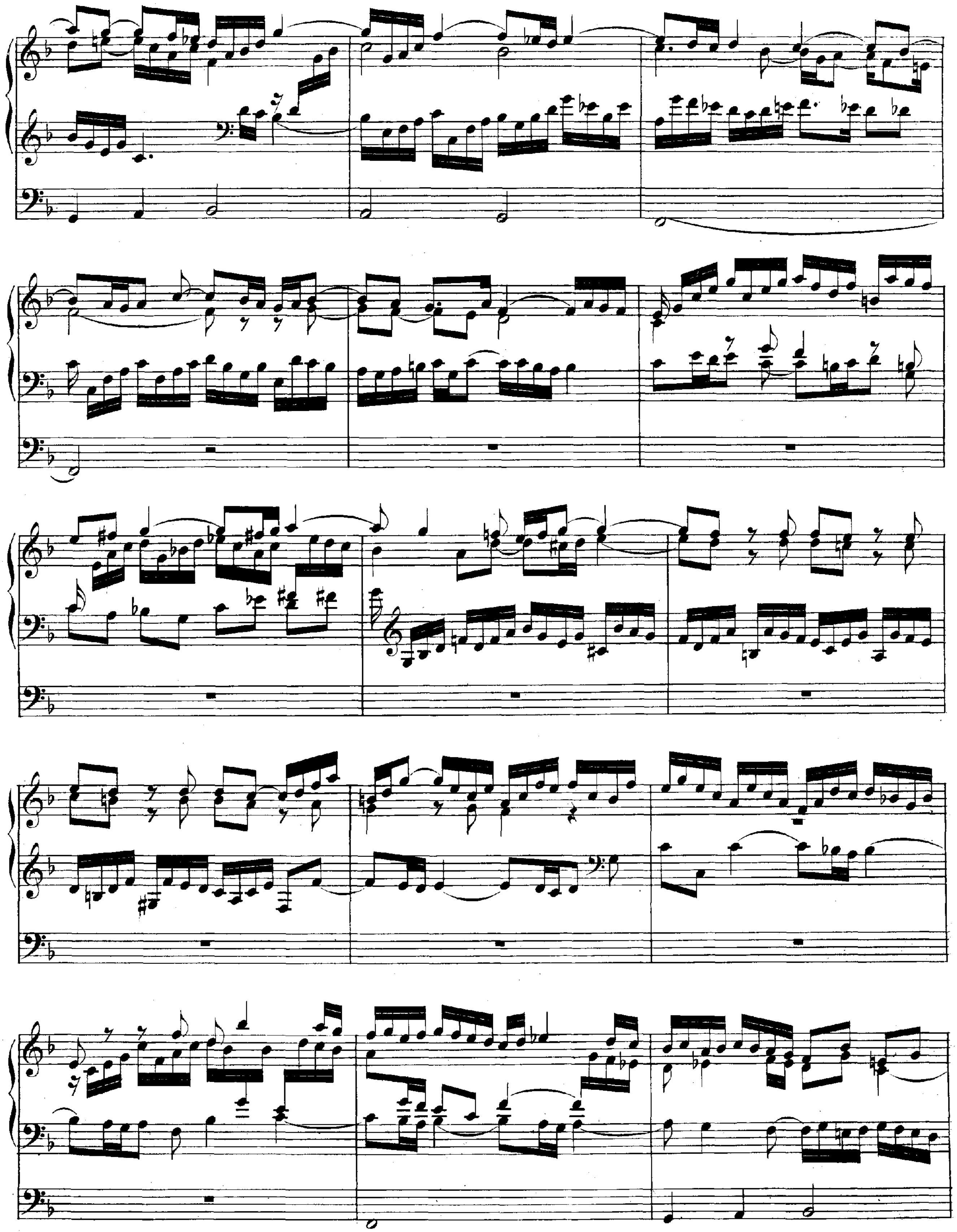


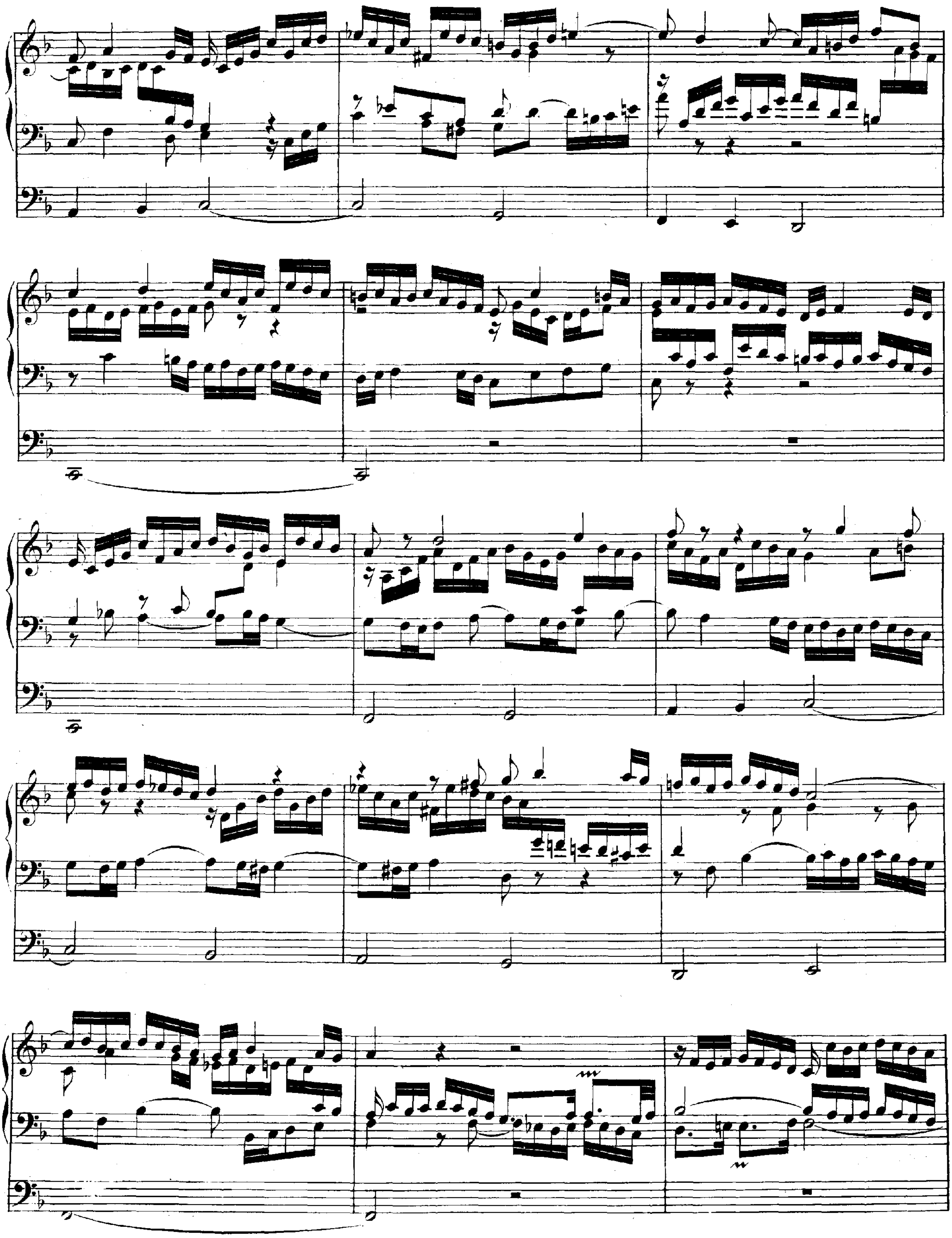
*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 151.

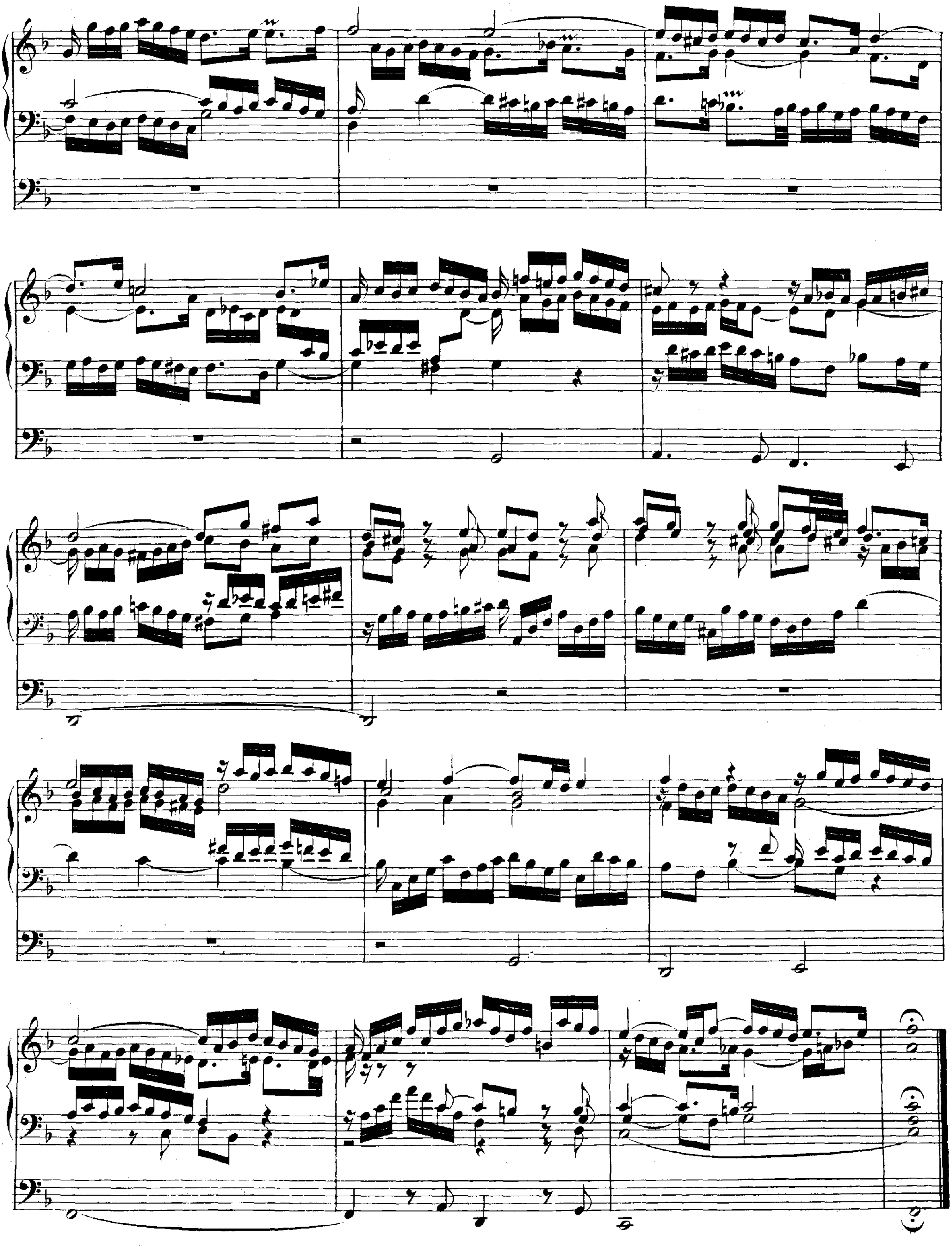








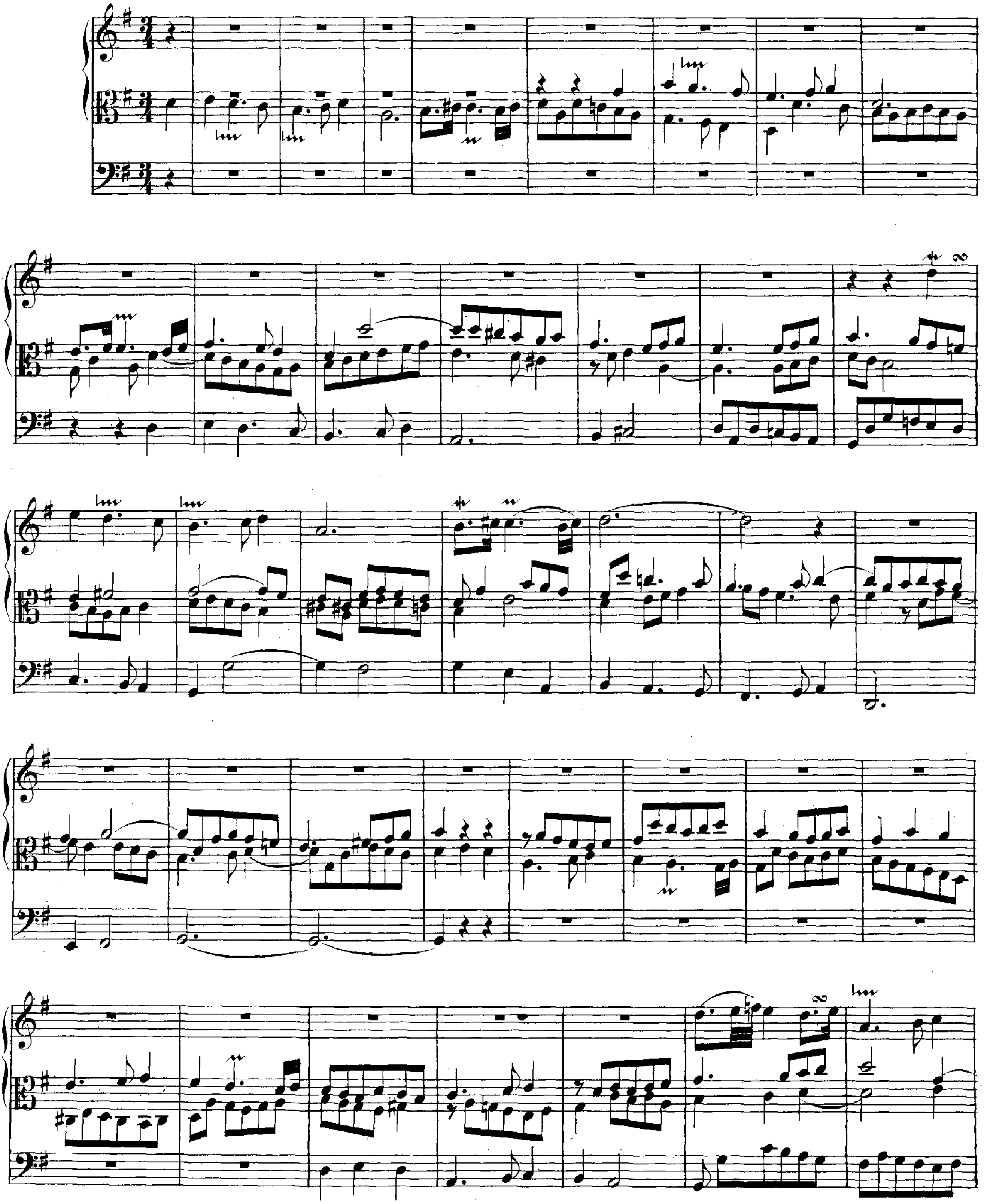




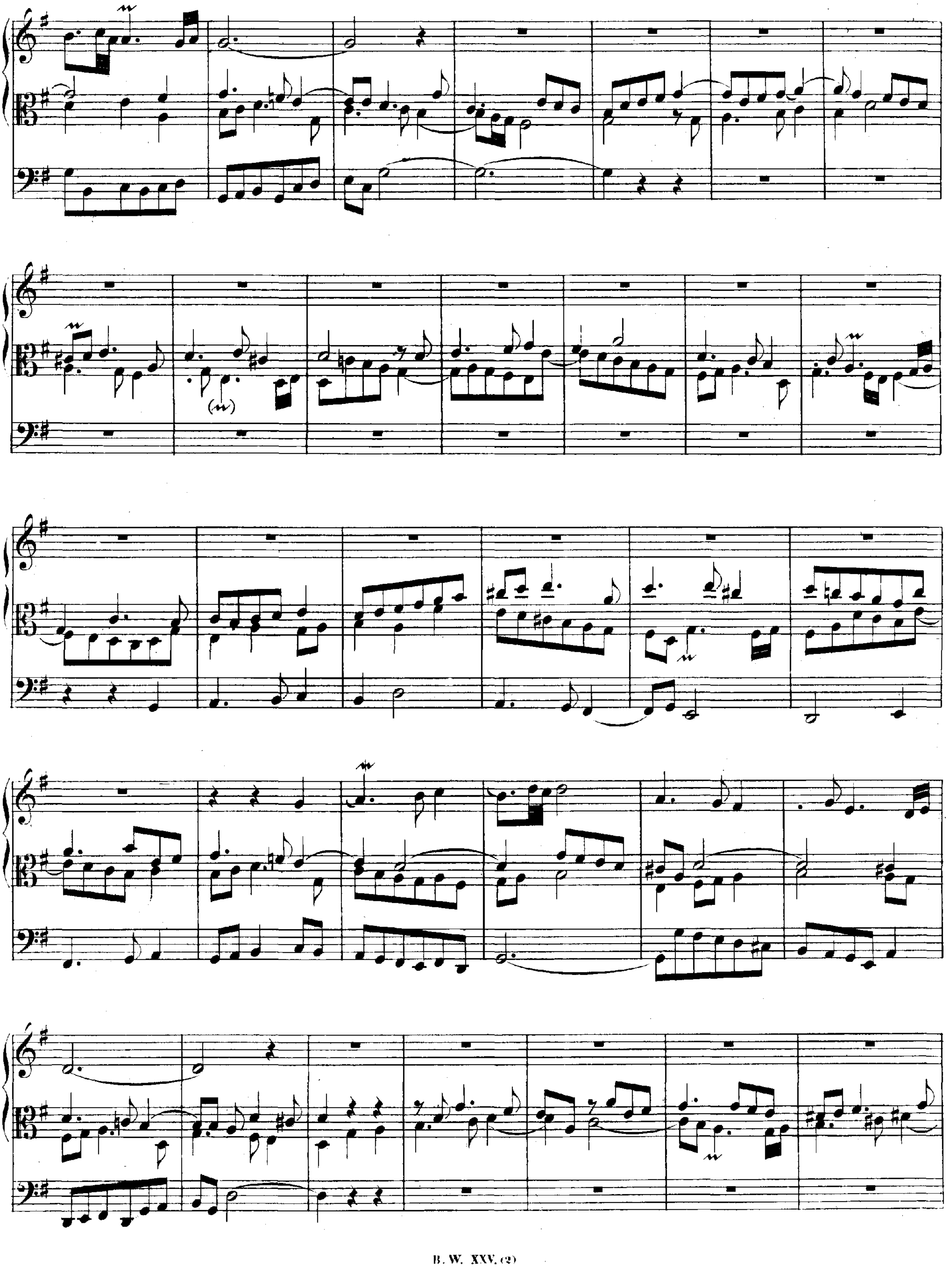
Komm, heiliger Geist.*)

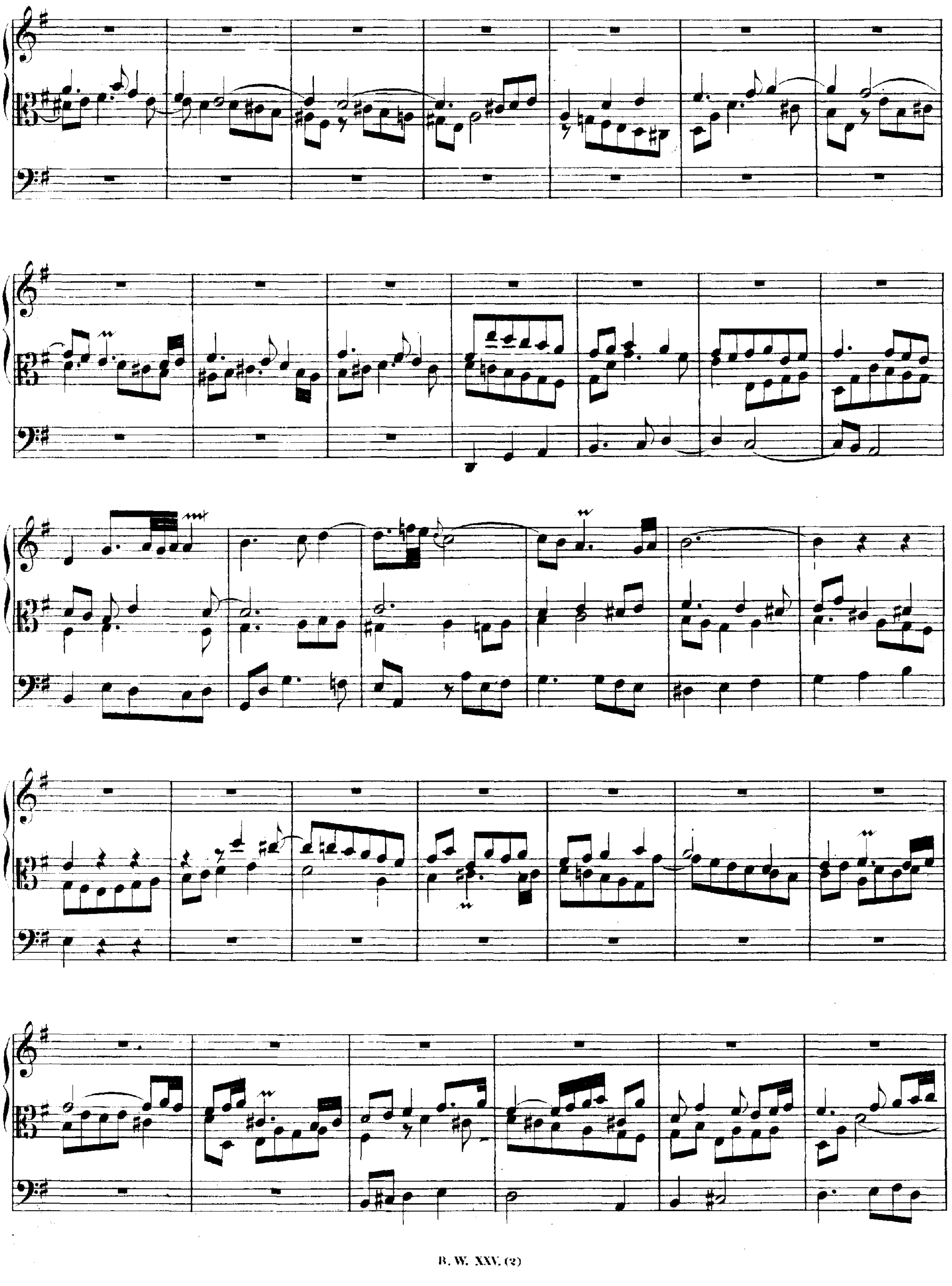
alio modo a 2 Clav. e Pedale

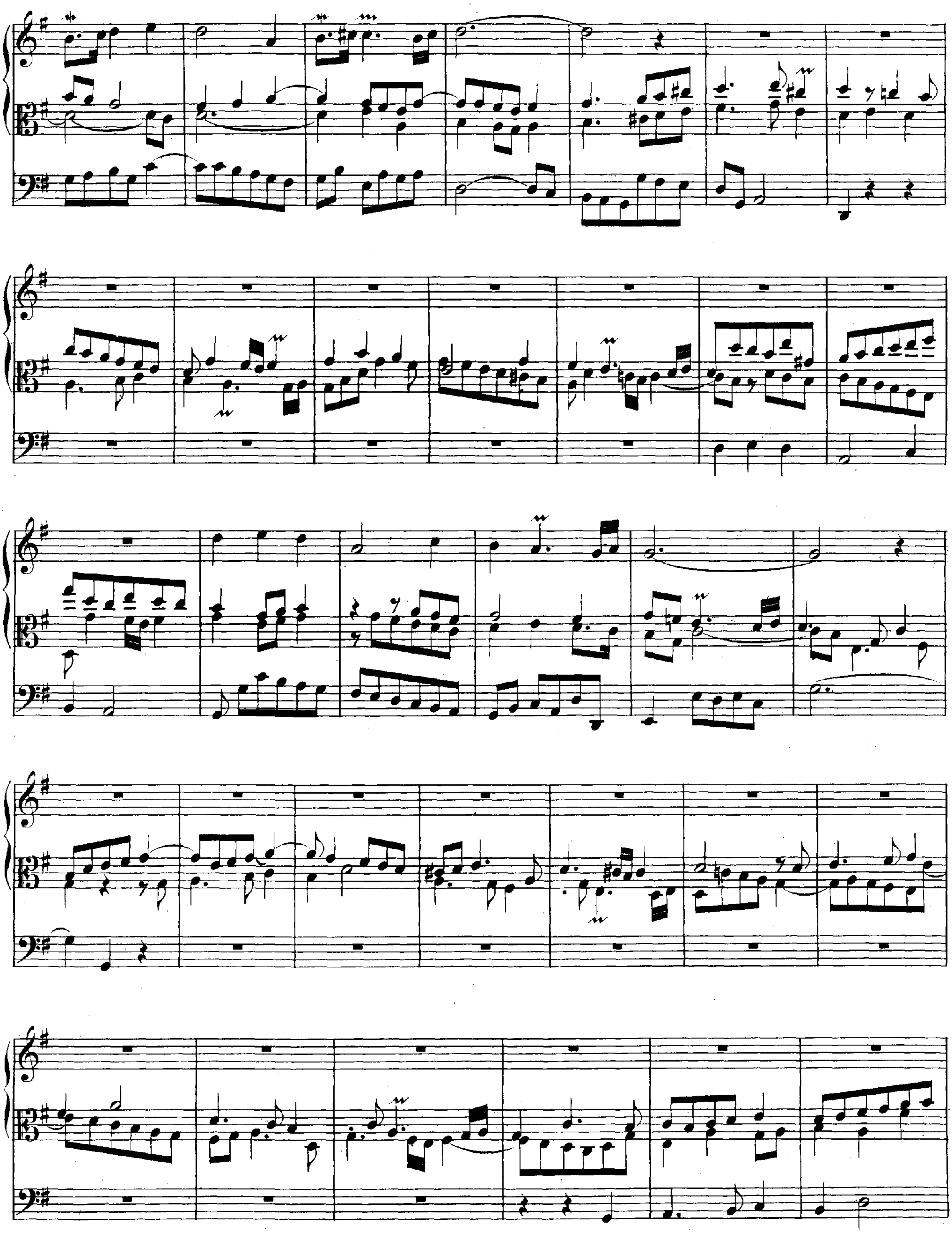
di J. S. Bach.

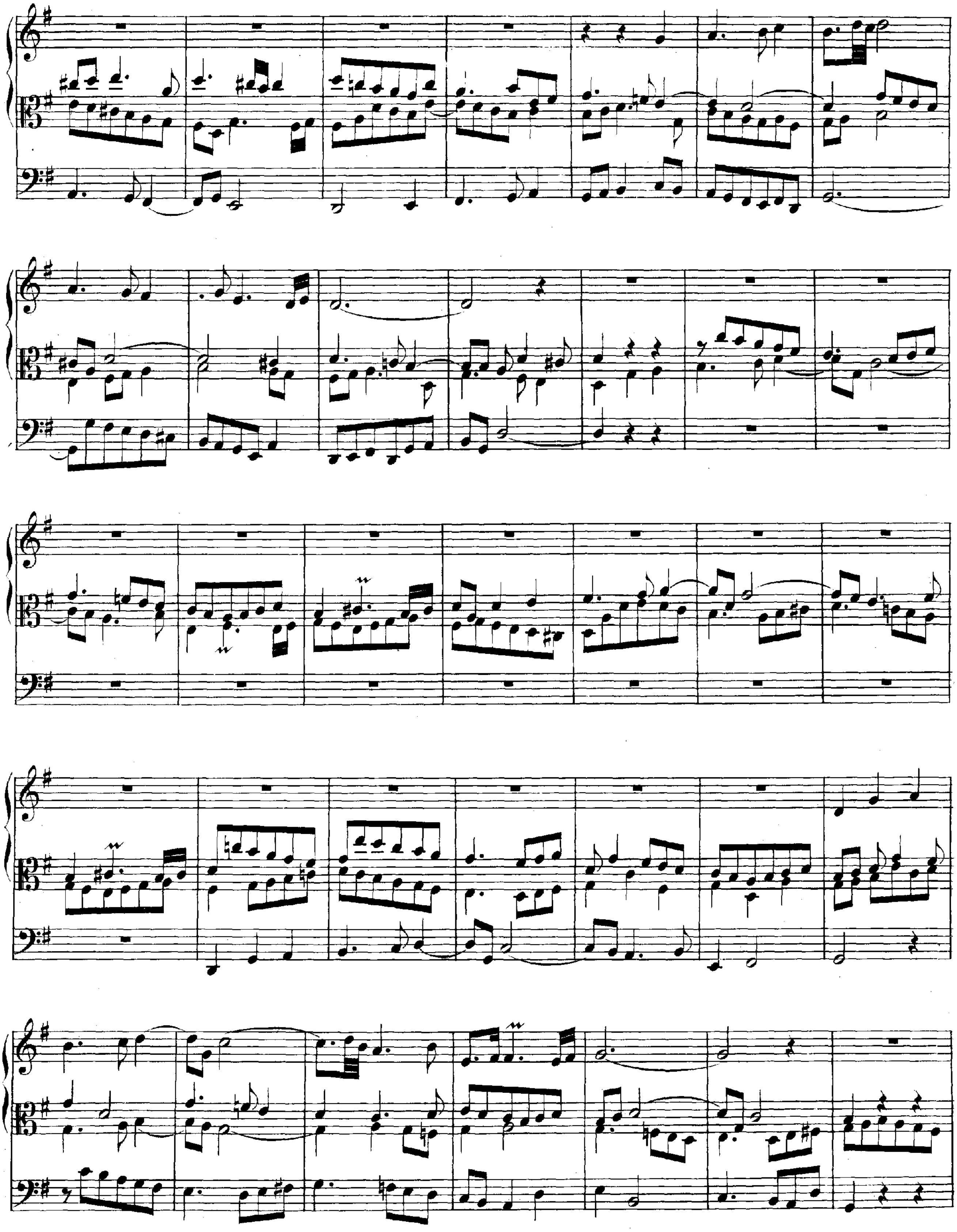


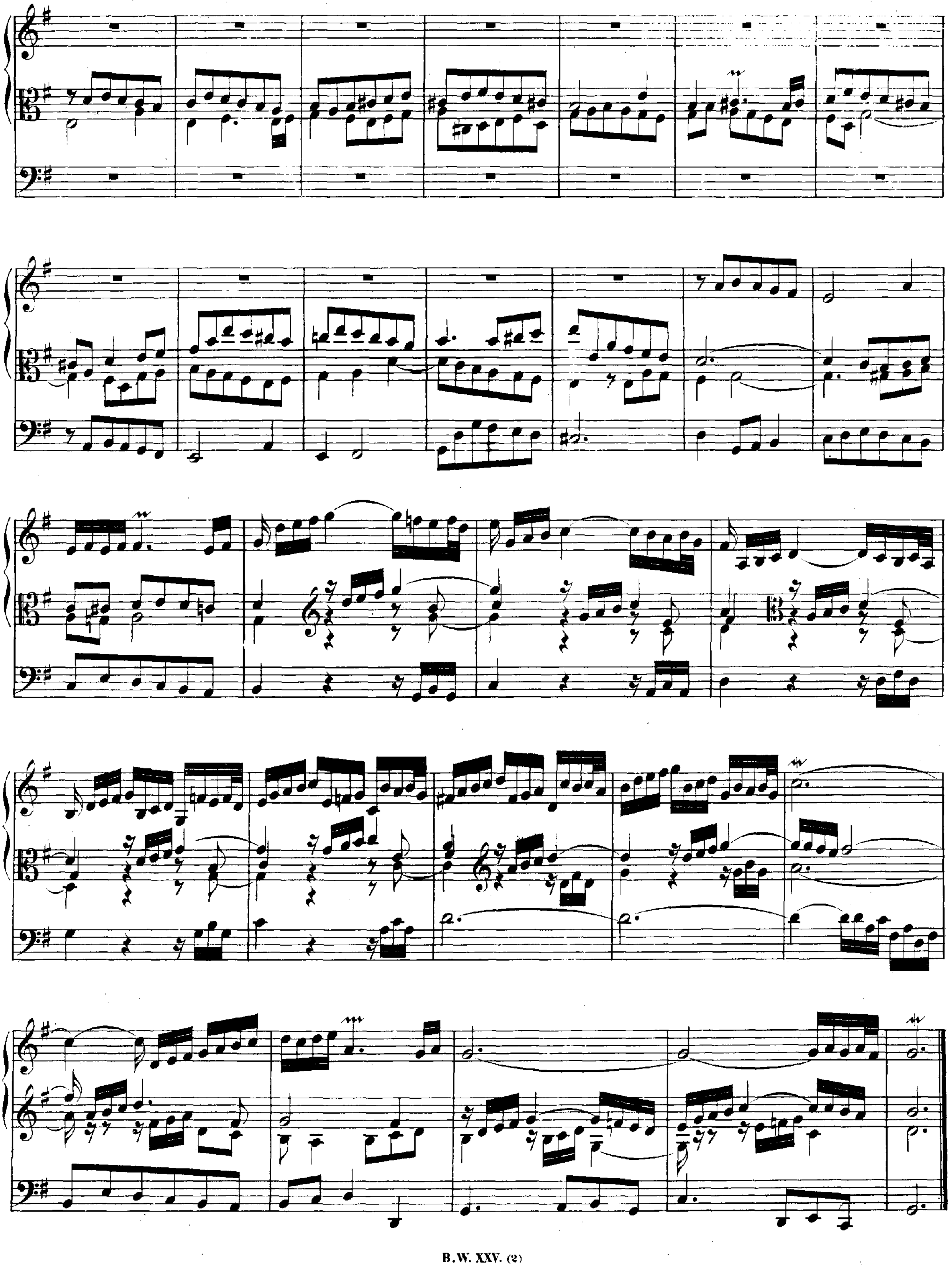
*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 153.







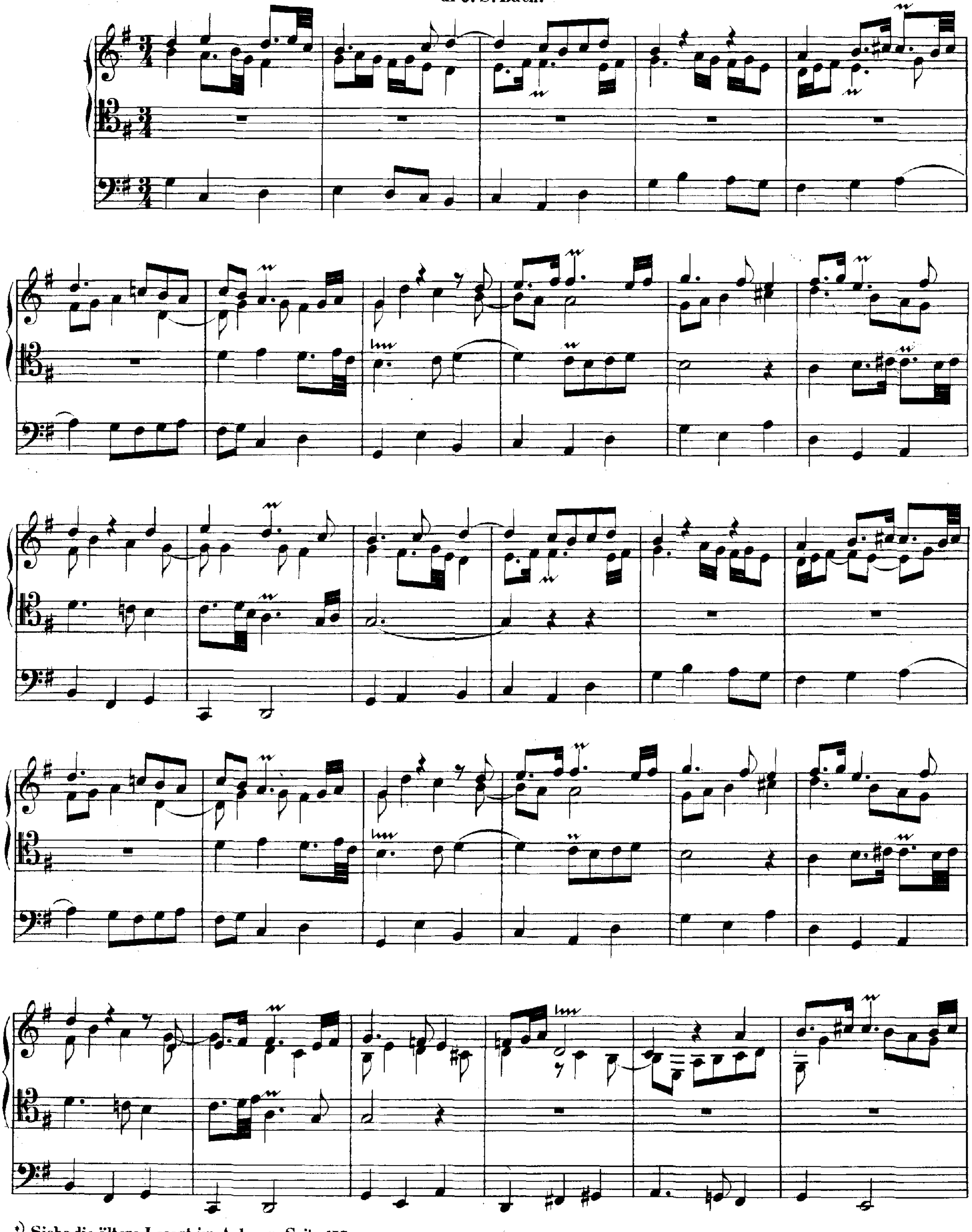




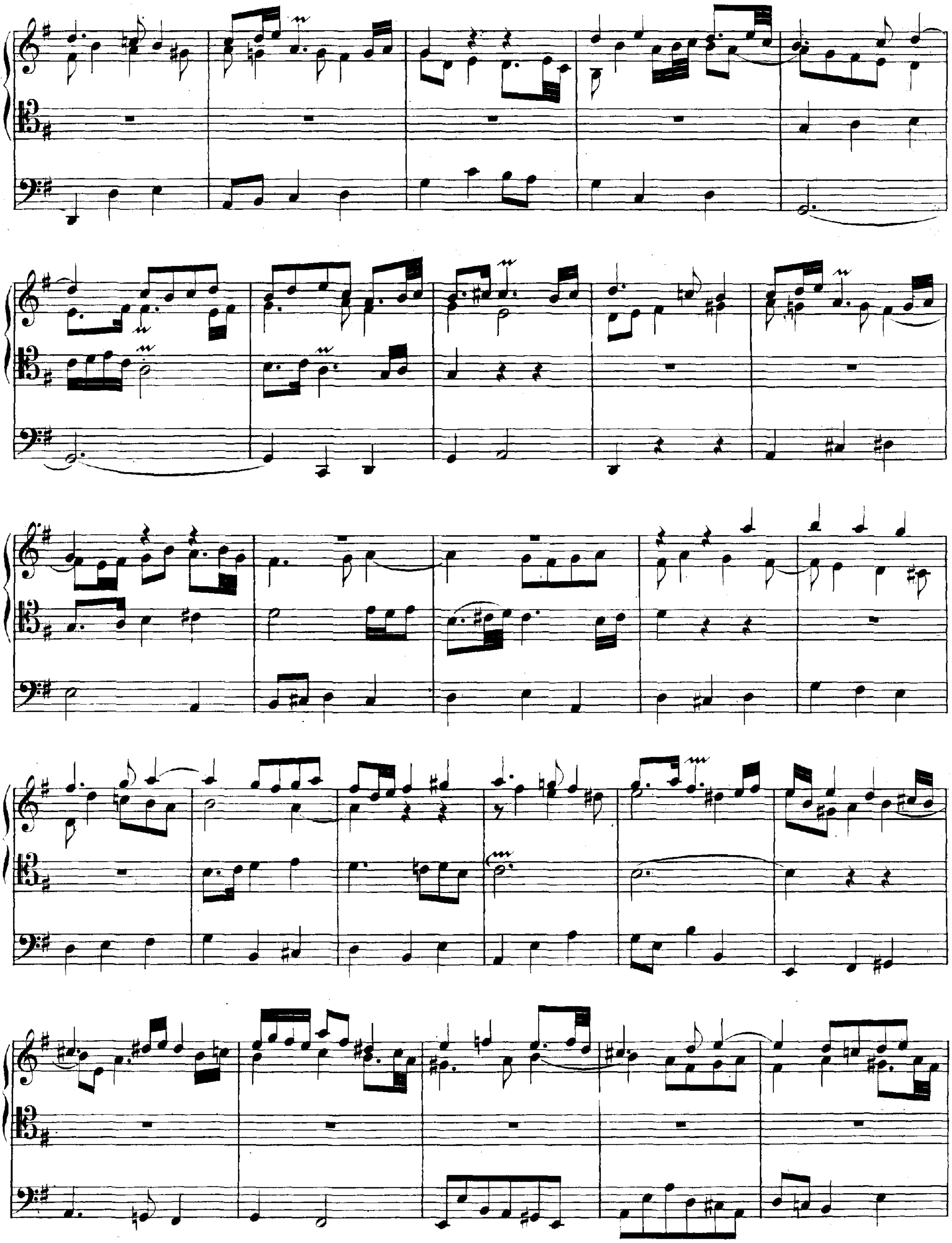
An Wasserflüssen Babylon.*)

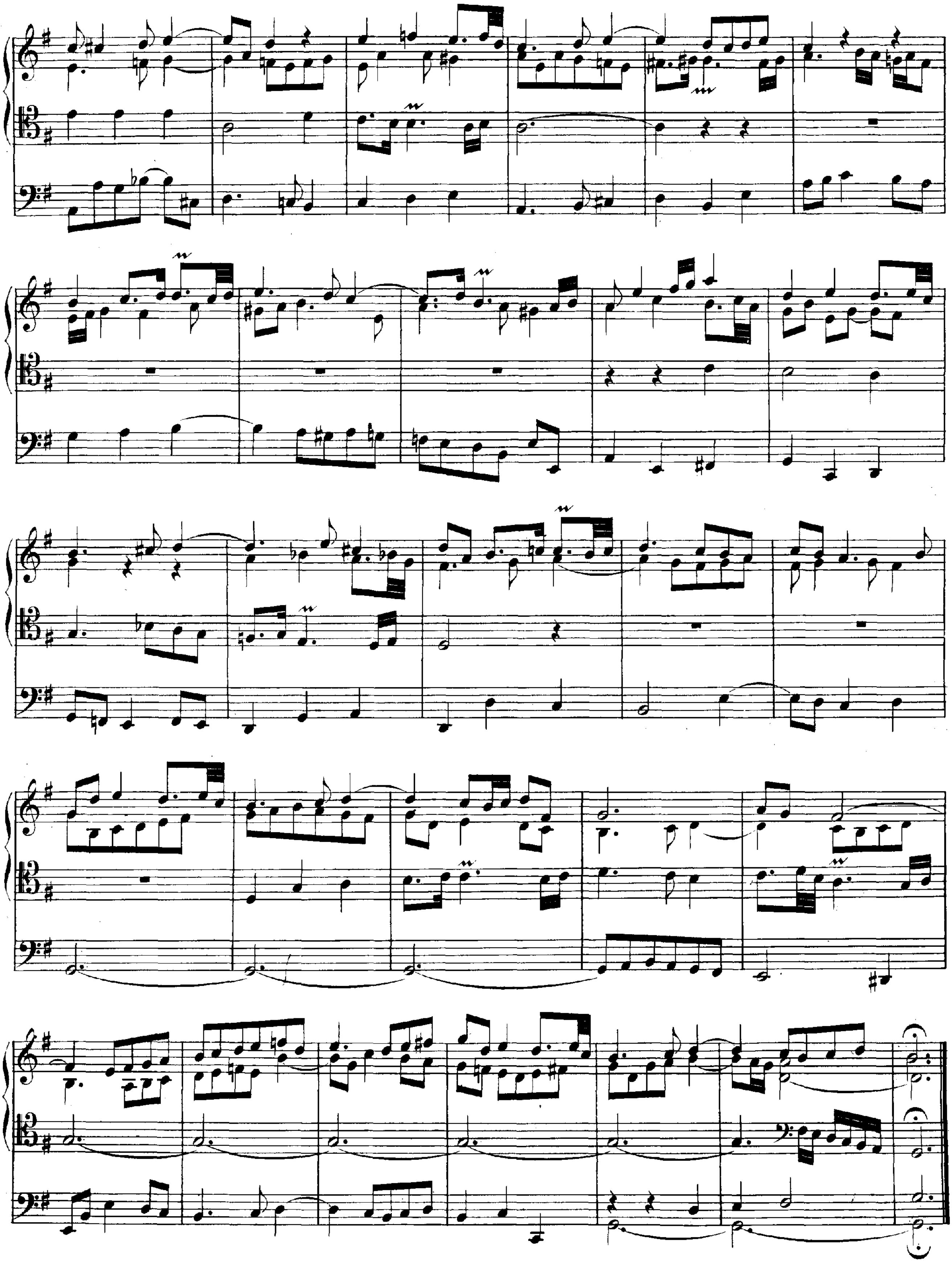
a 2 Clav. e Pedale

di J. S. Bach.



*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 157.

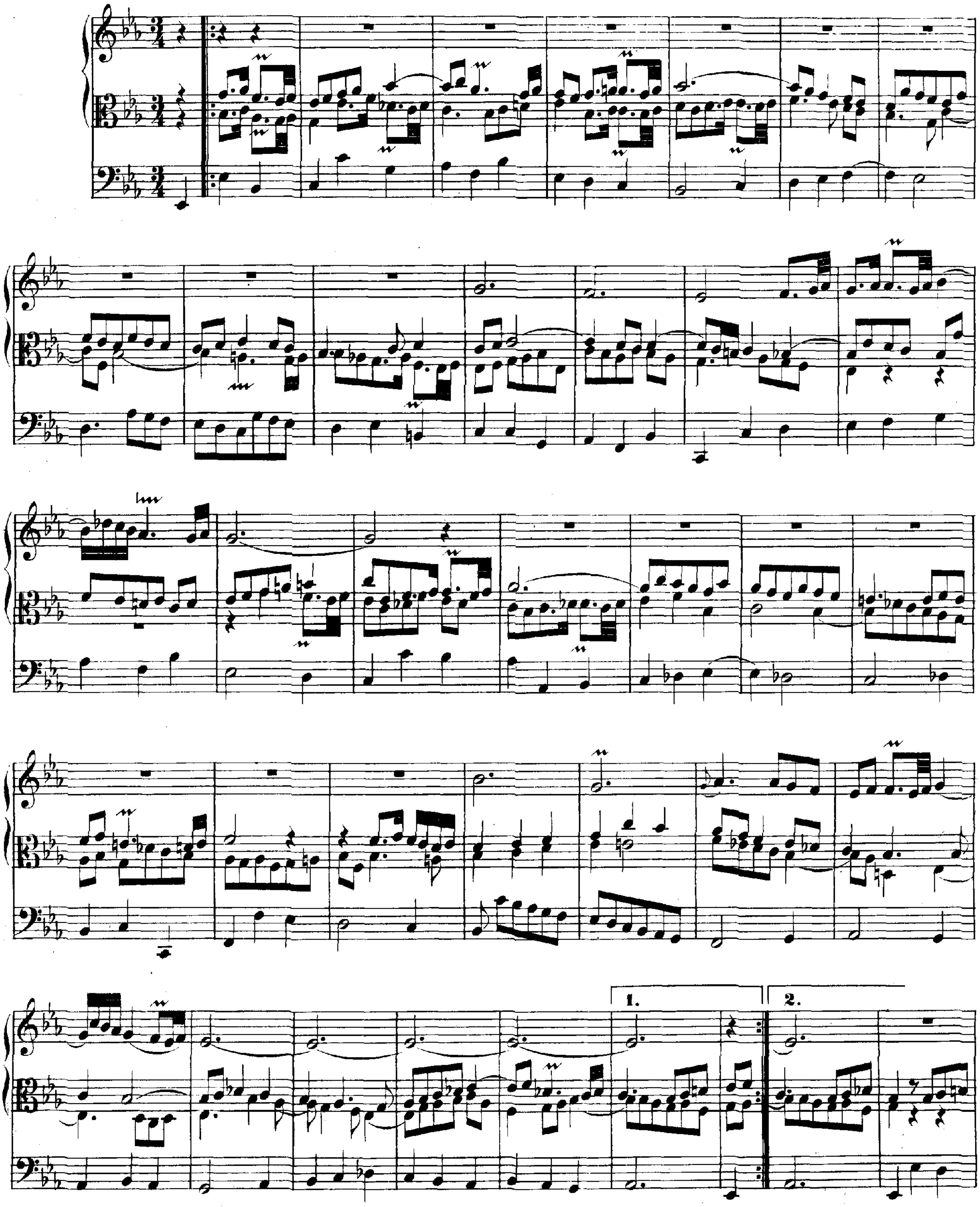


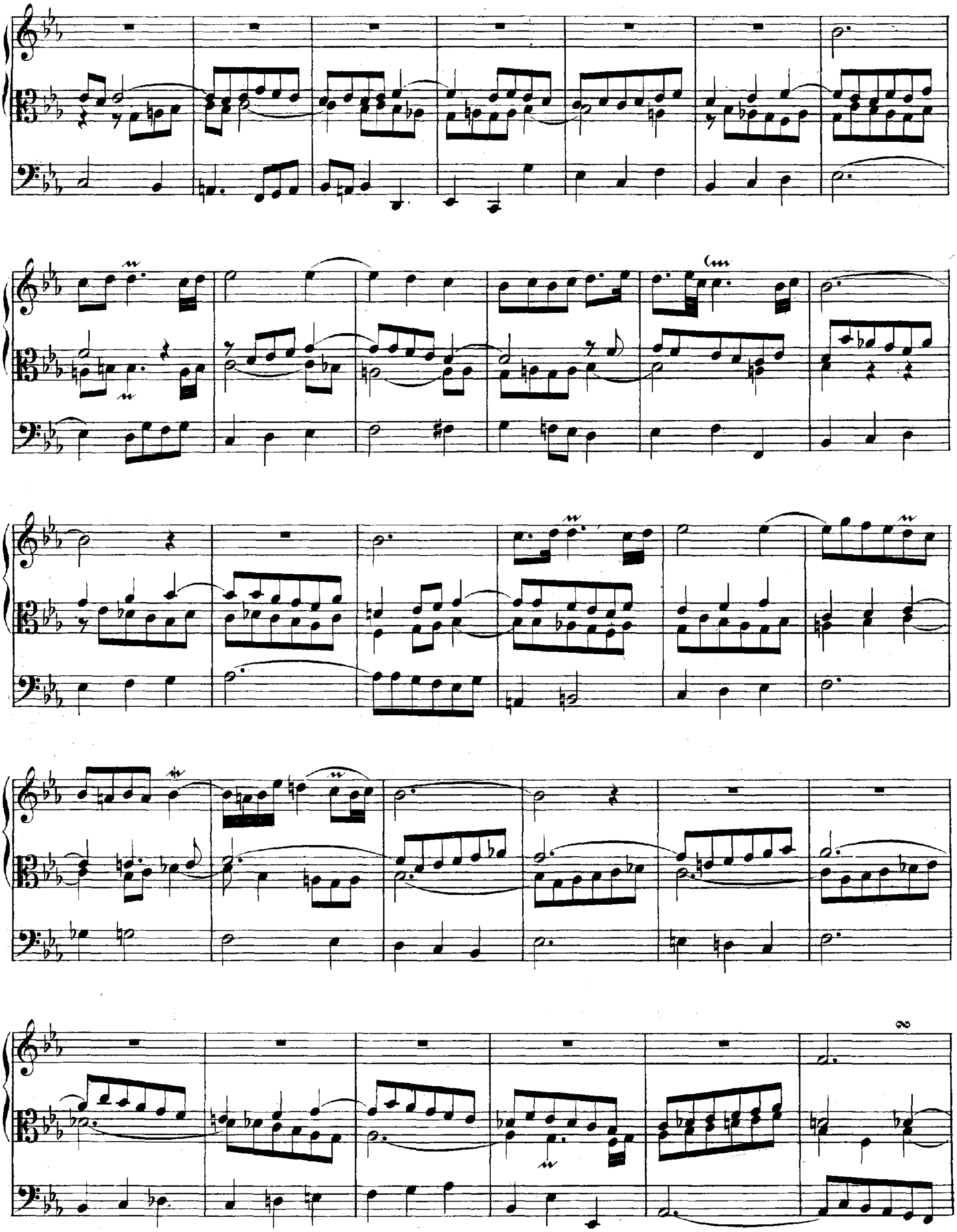


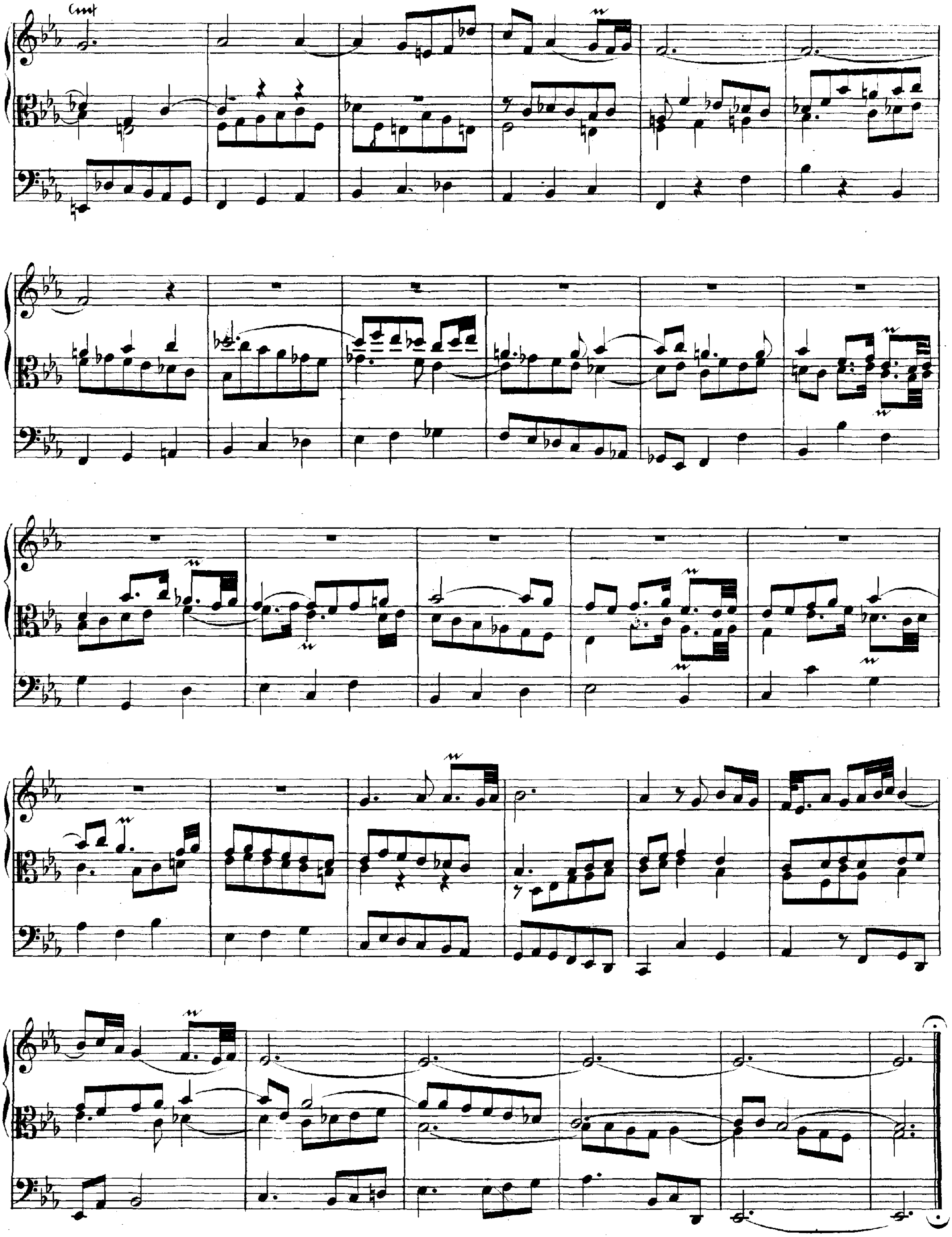
Schmücke dich, o liebe Seele.

a 2 Clav. e Pedale

di J. S. Bach.





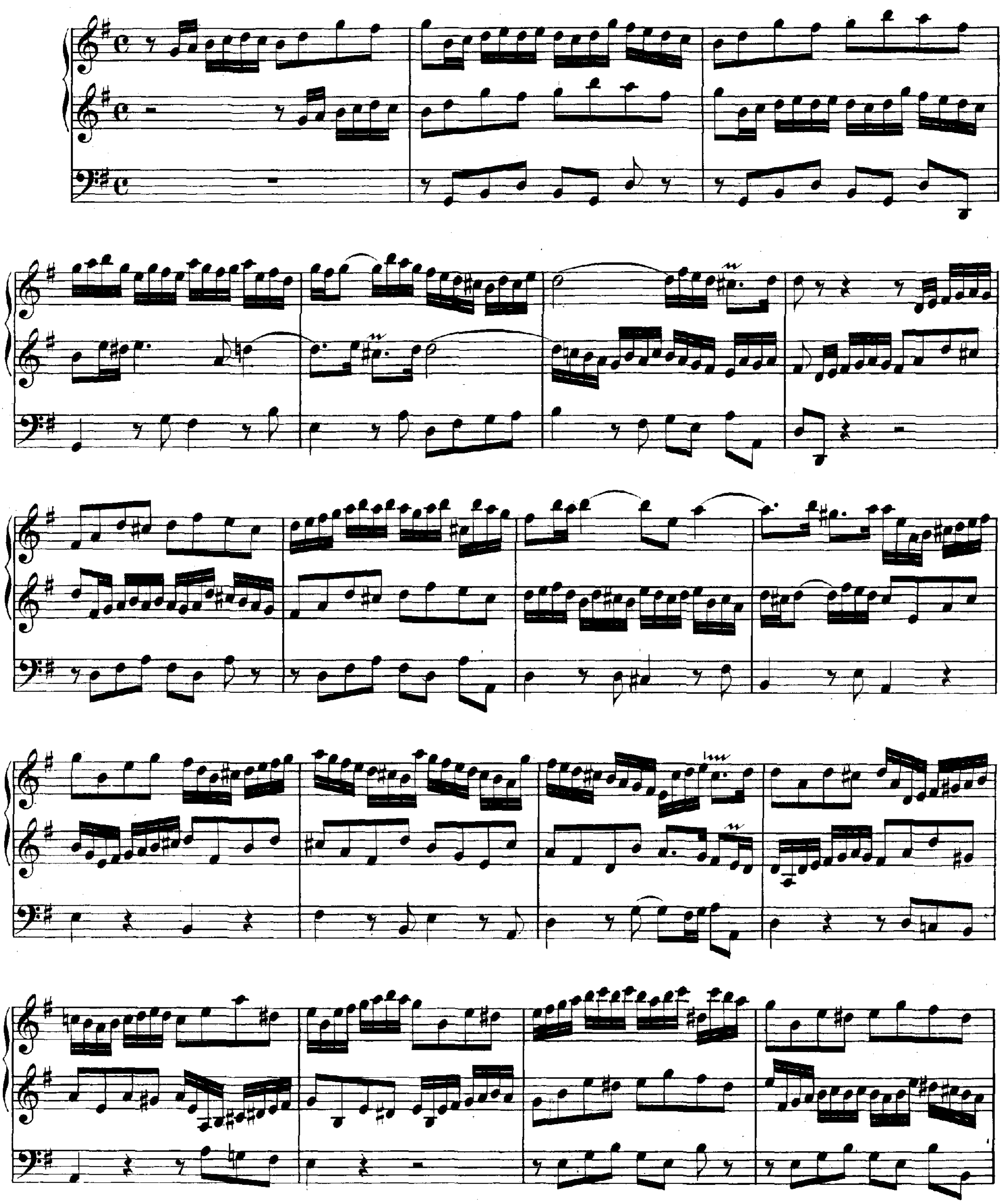


Trio super

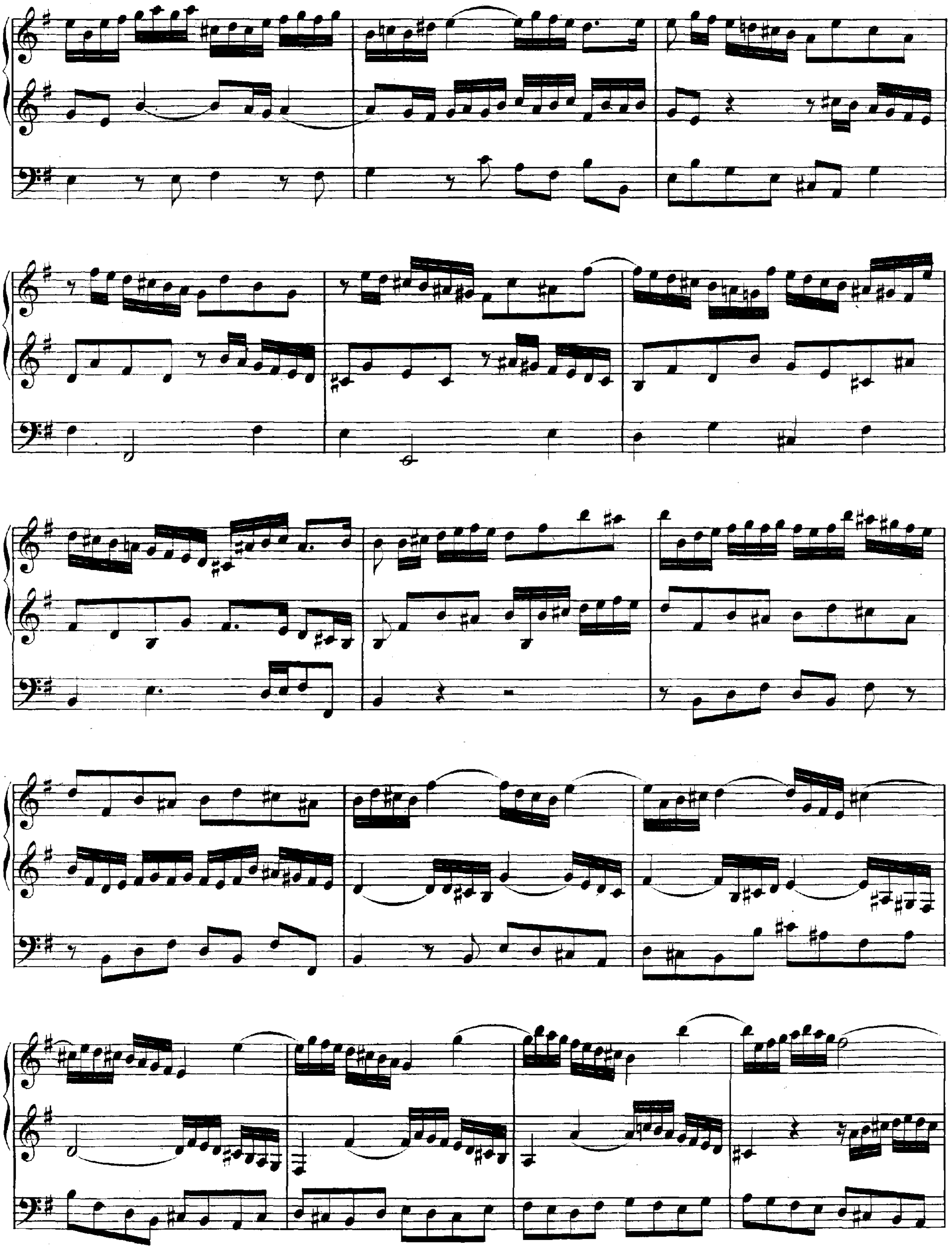
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.*)

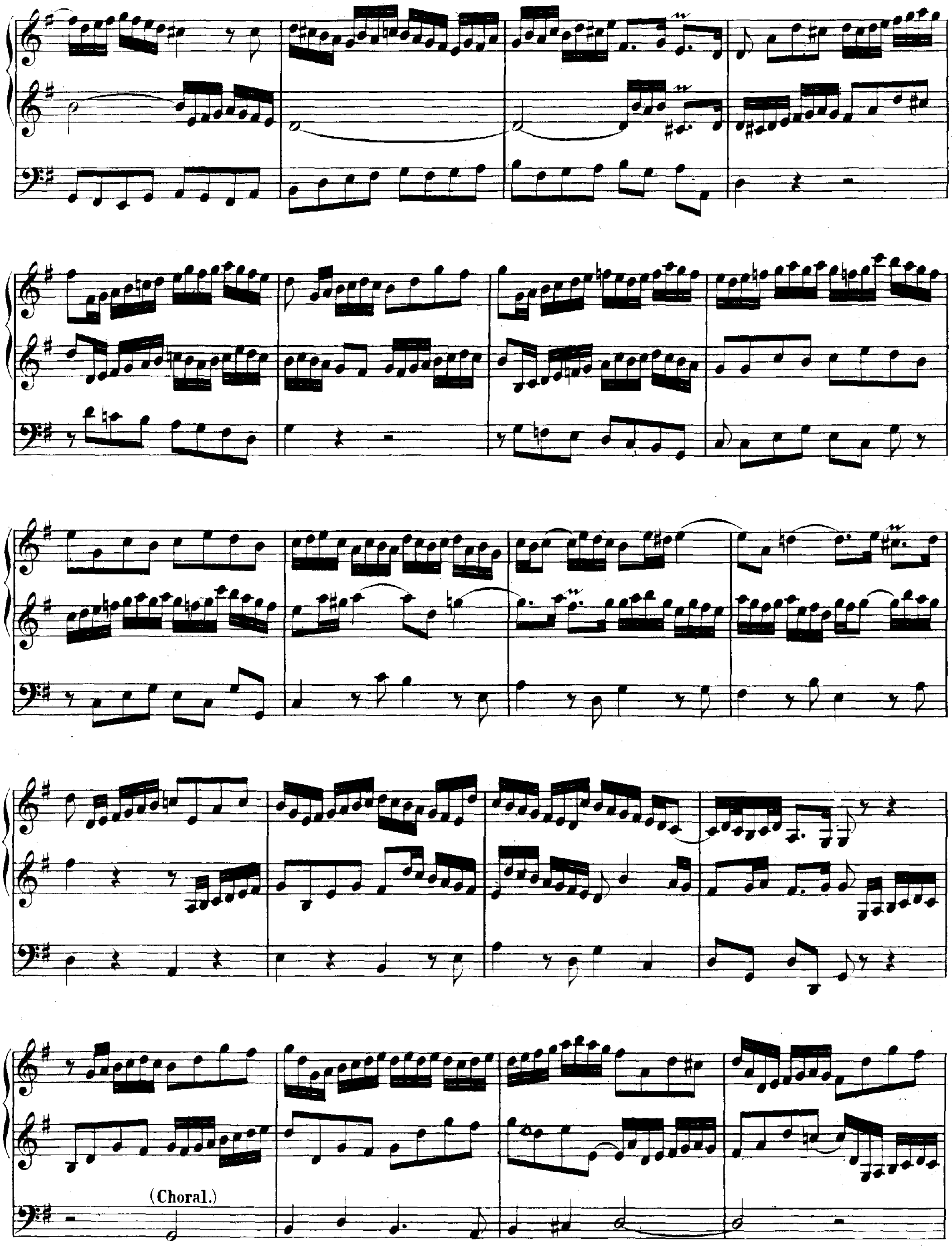
a 2 Clav. e Pedale

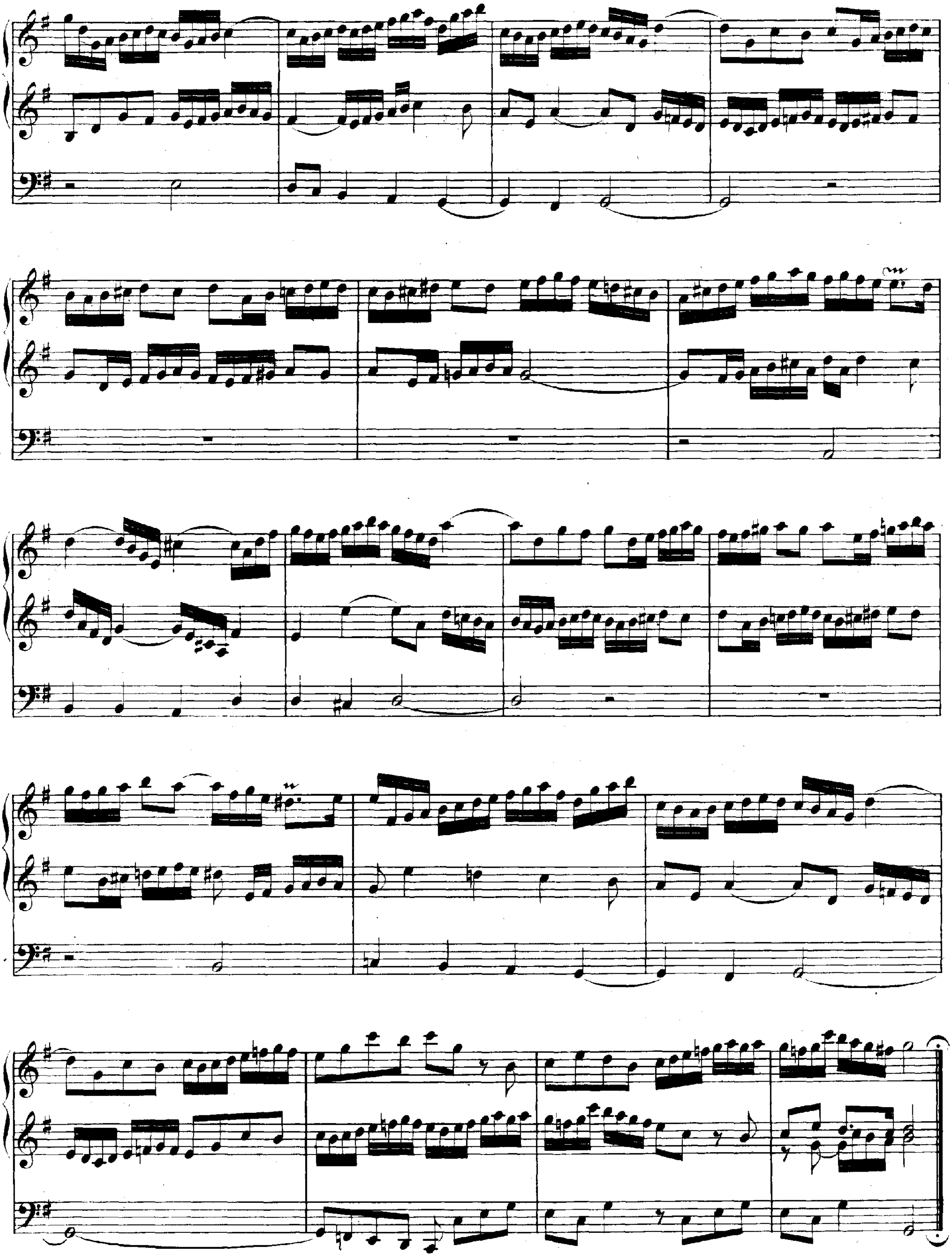
di J. S. Bach.



*) Vergleiche die älteren Lesarten im Anhange Seite 159, 160, 162.




(Choral.)

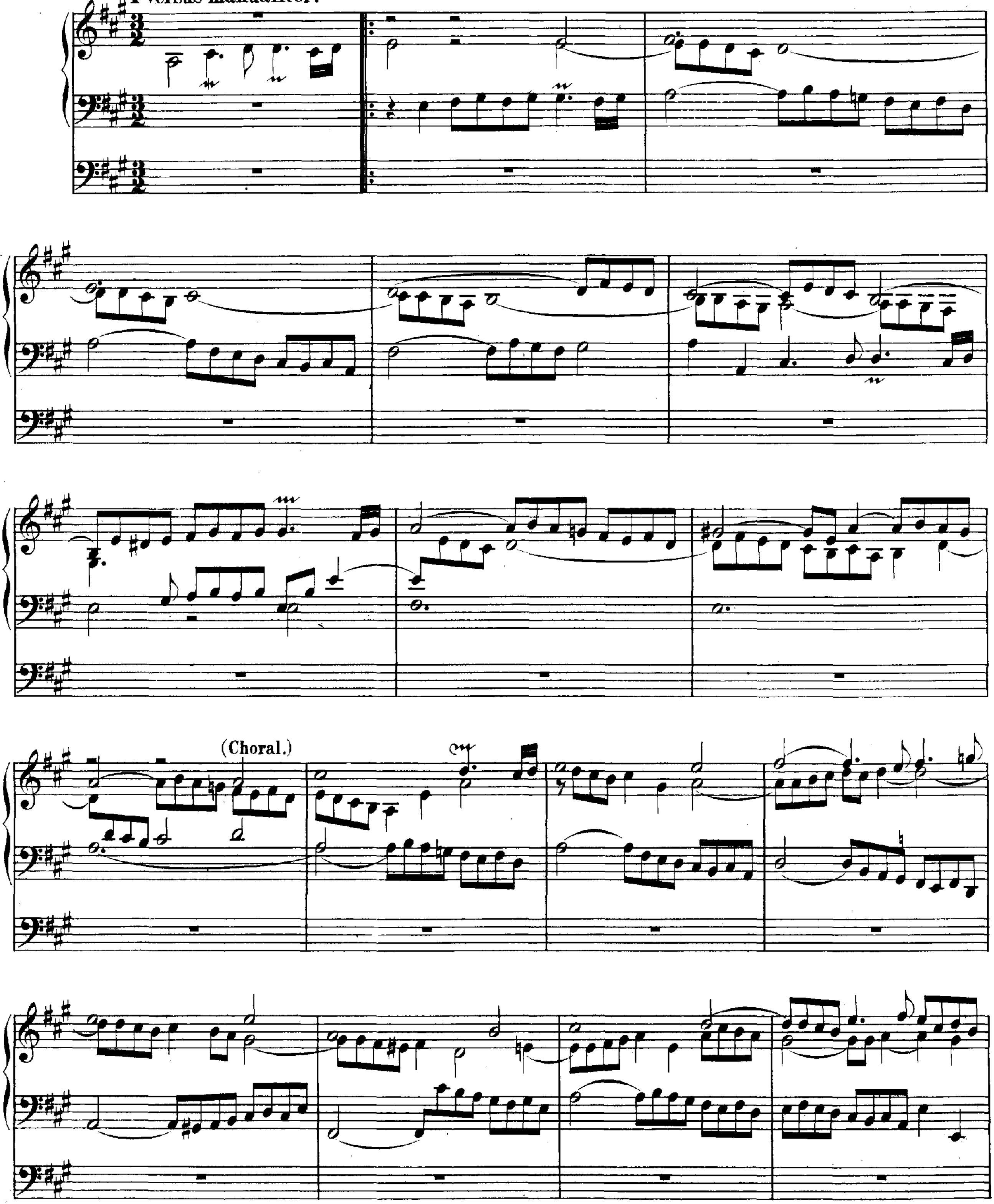


O Lamm Gottes unschuldig.*)

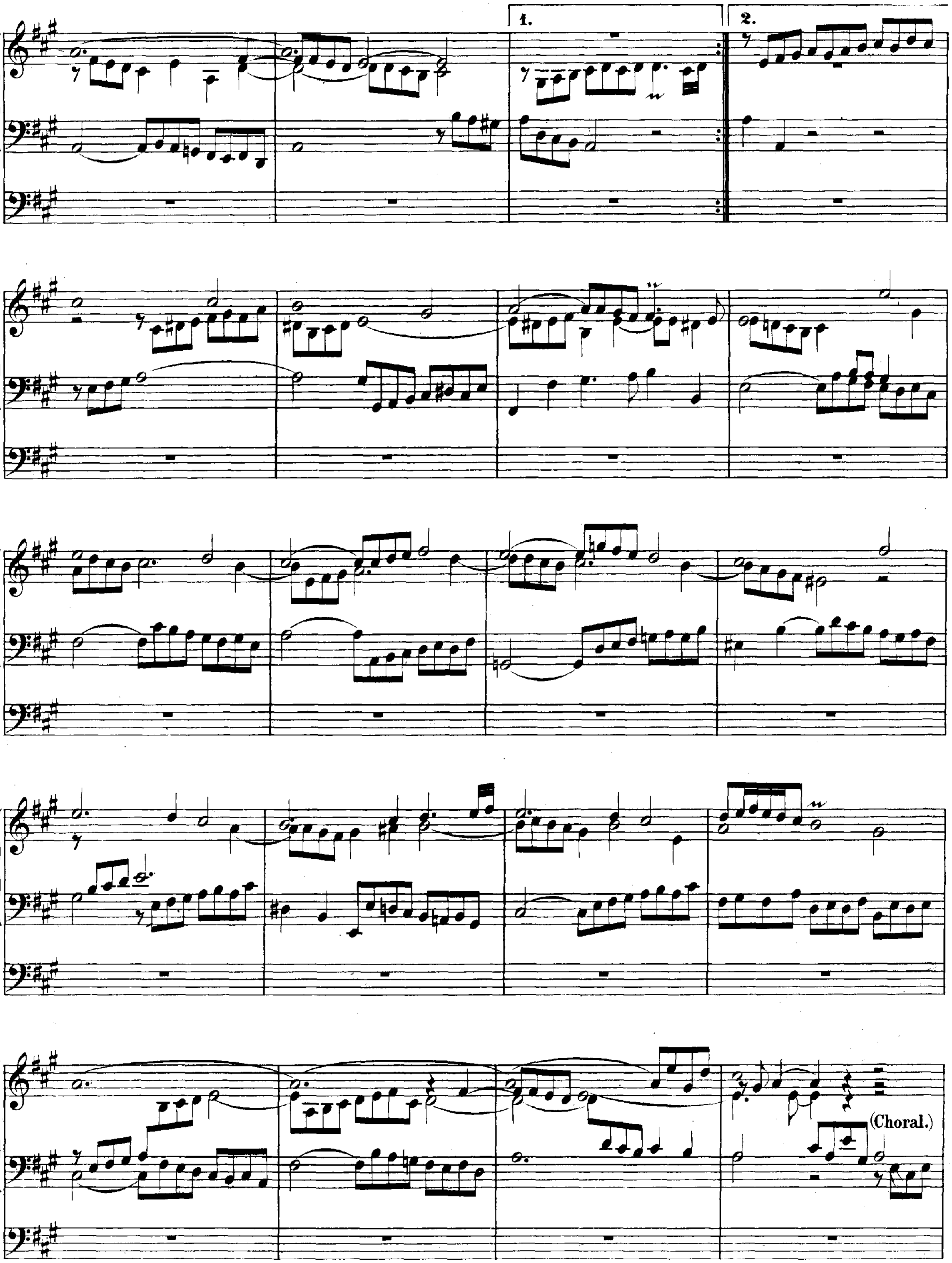
3 Versus

di J. S. Bach.

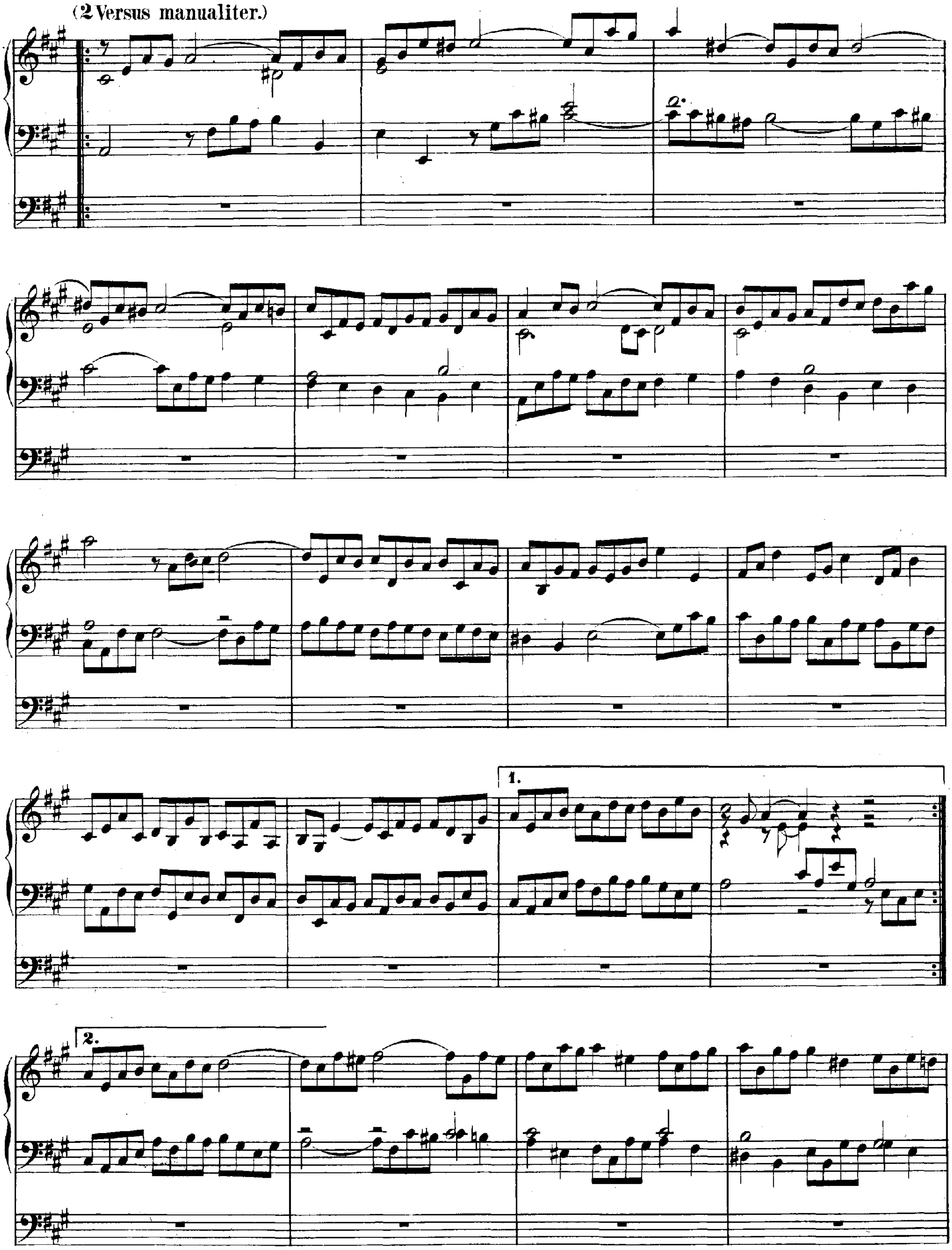
1 Versus manualiter.

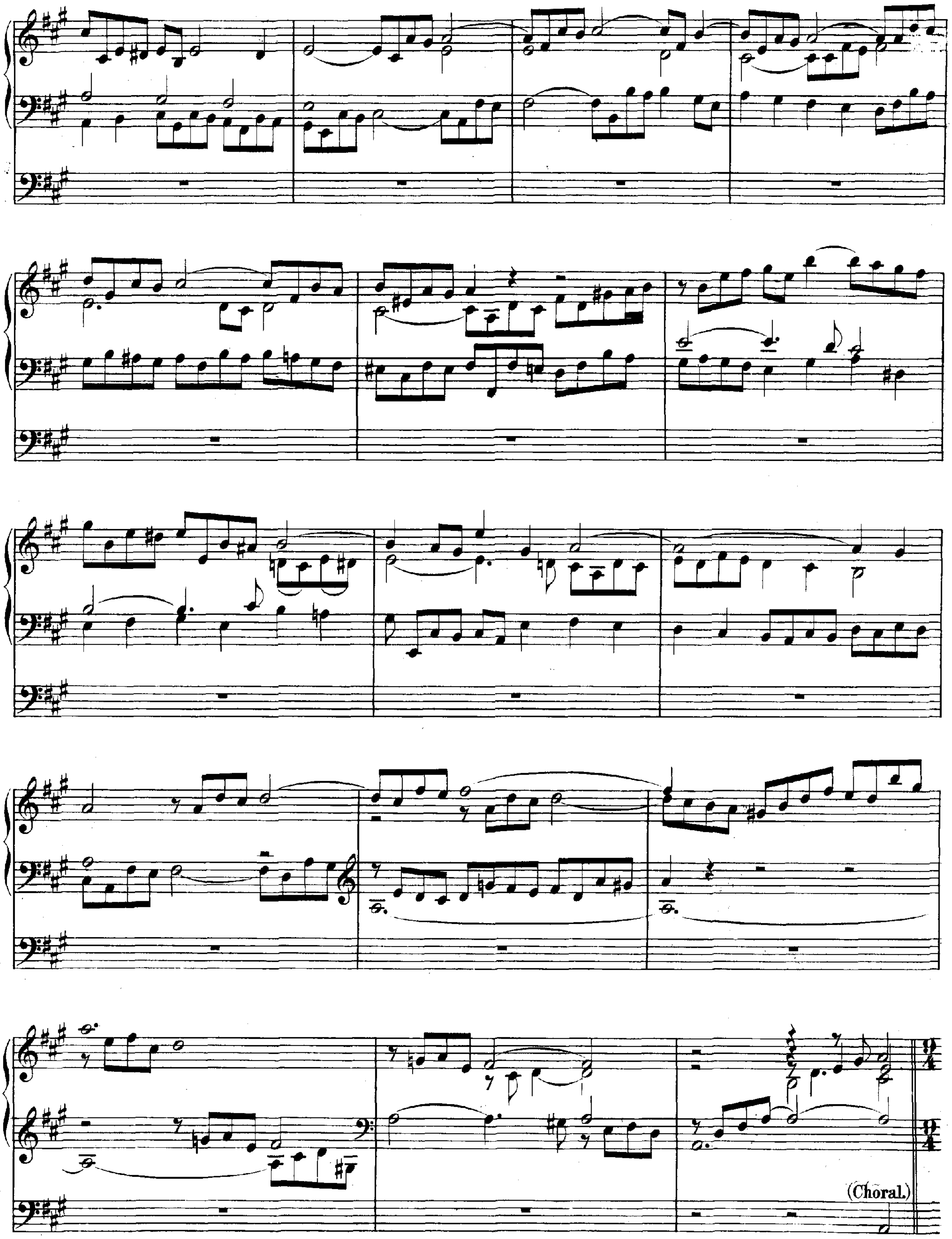


*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 166.

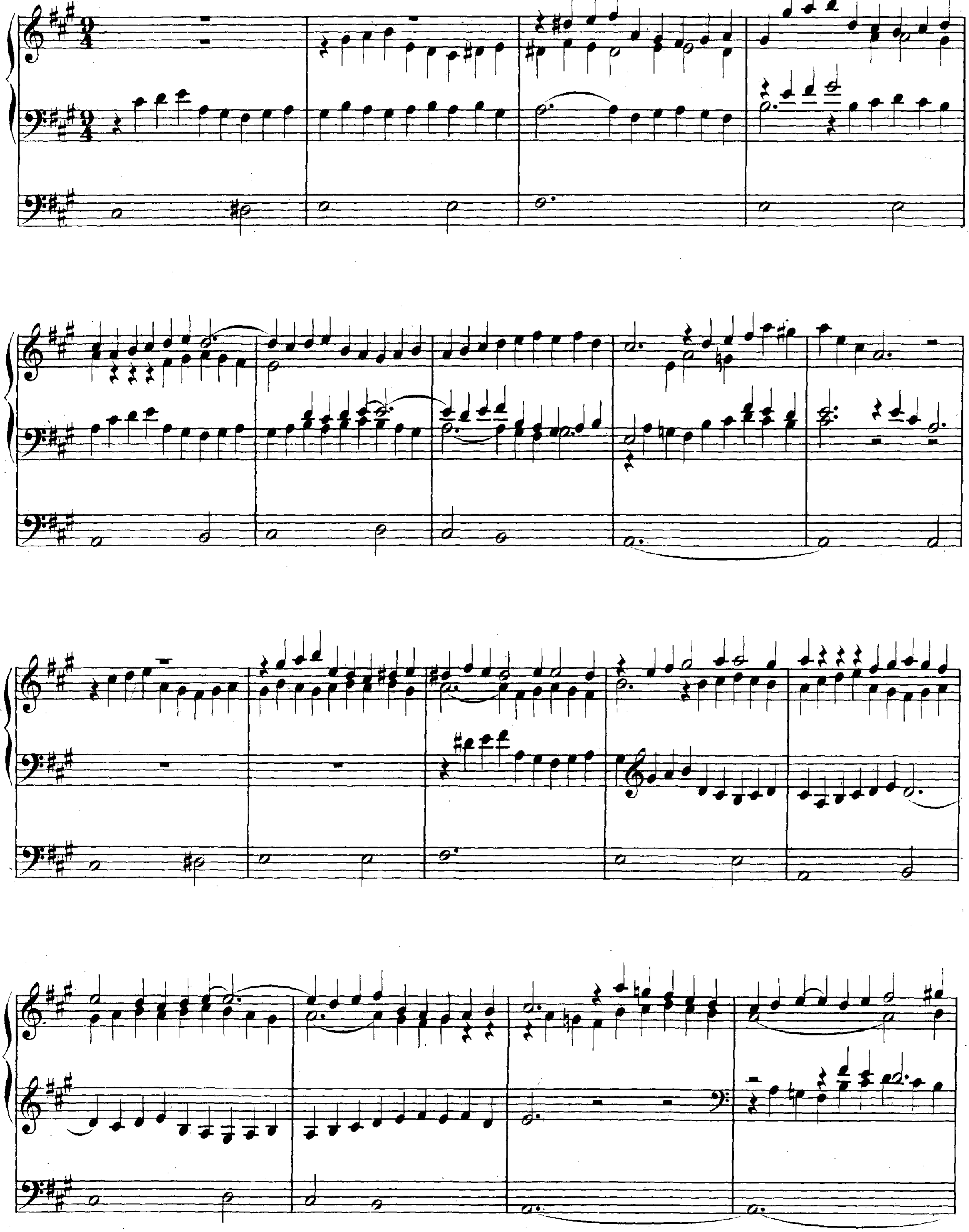

1.
2.
(Choral.)

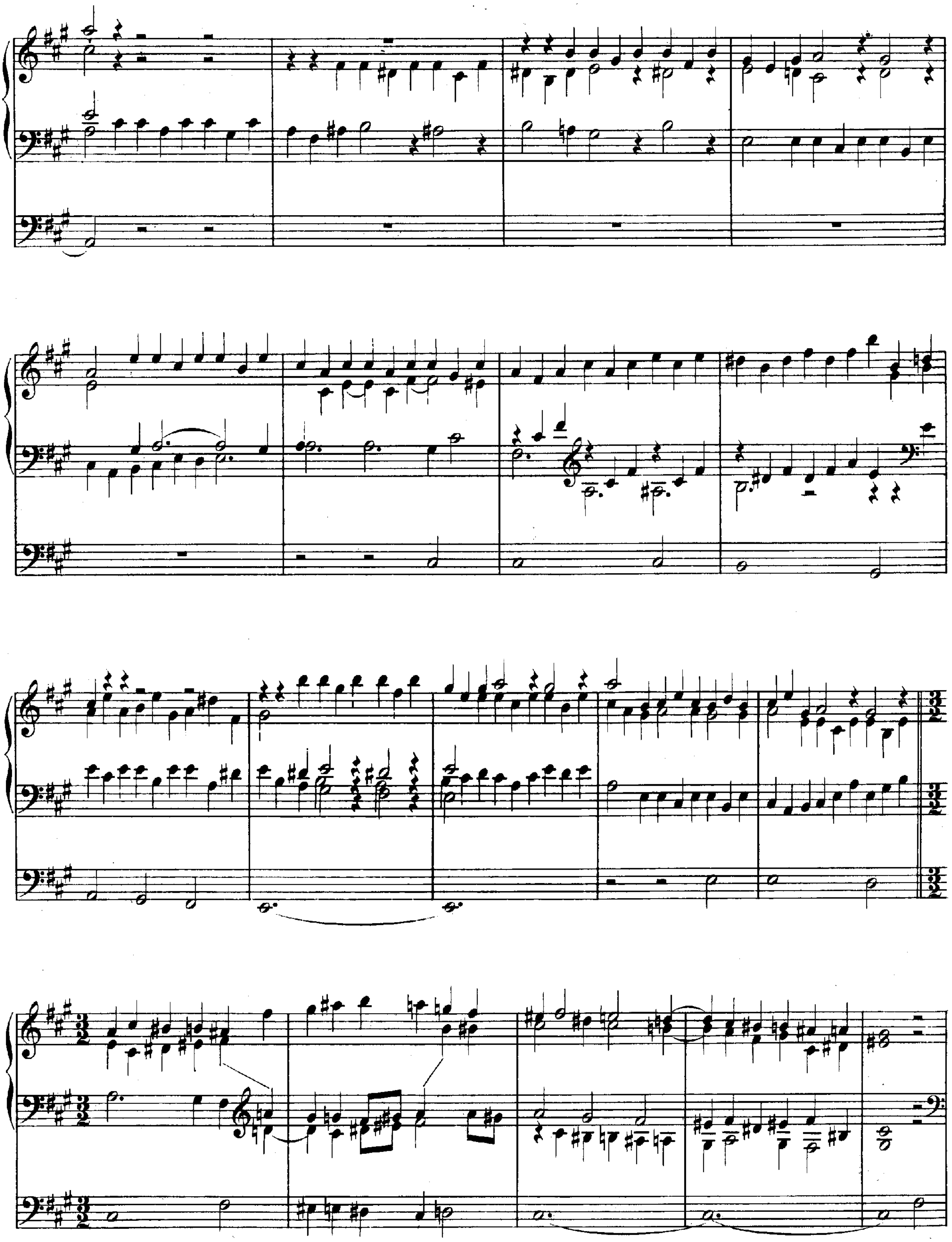
(2 Versus manualiter.)

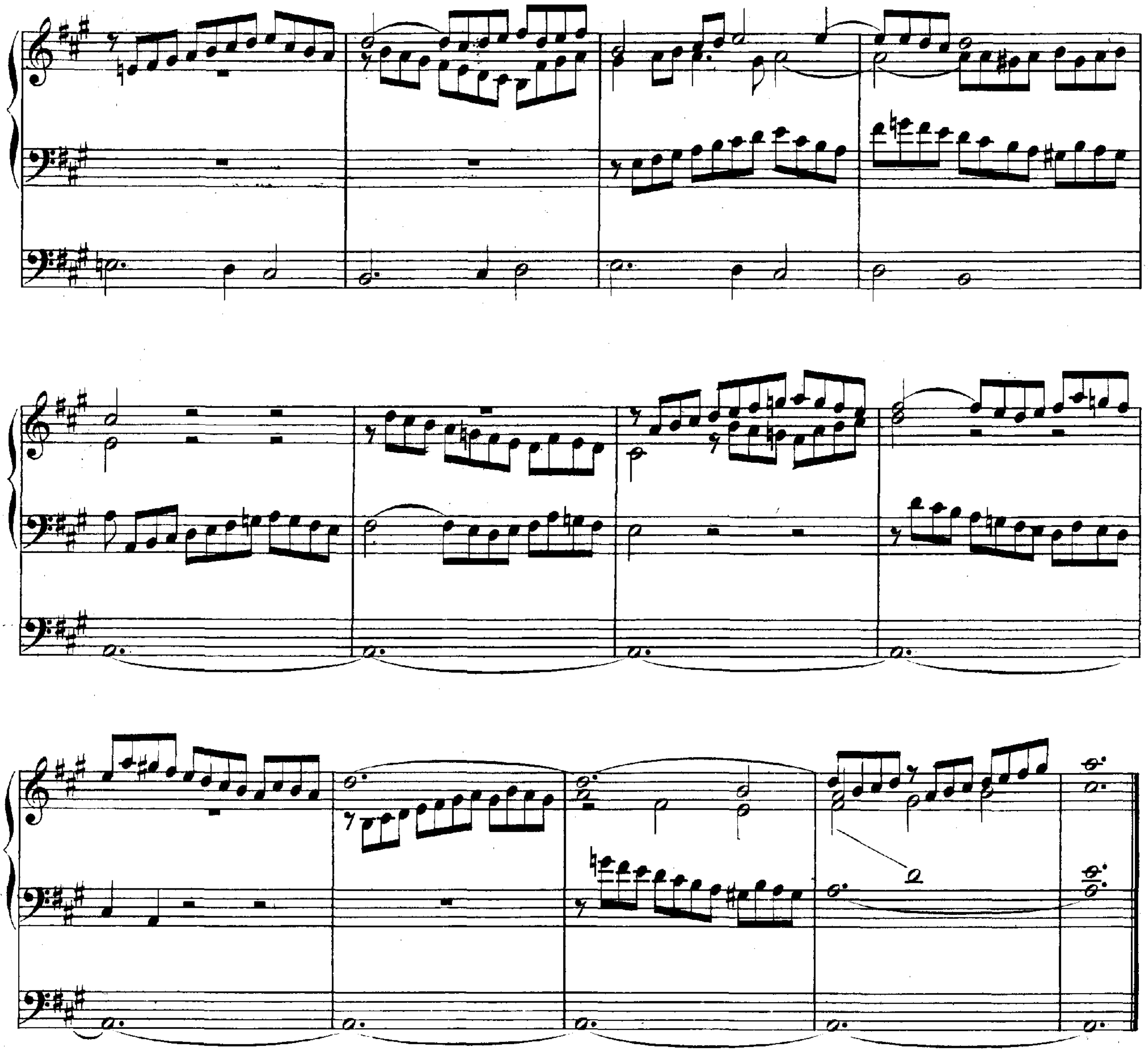



(Choral.)

3 Versus.



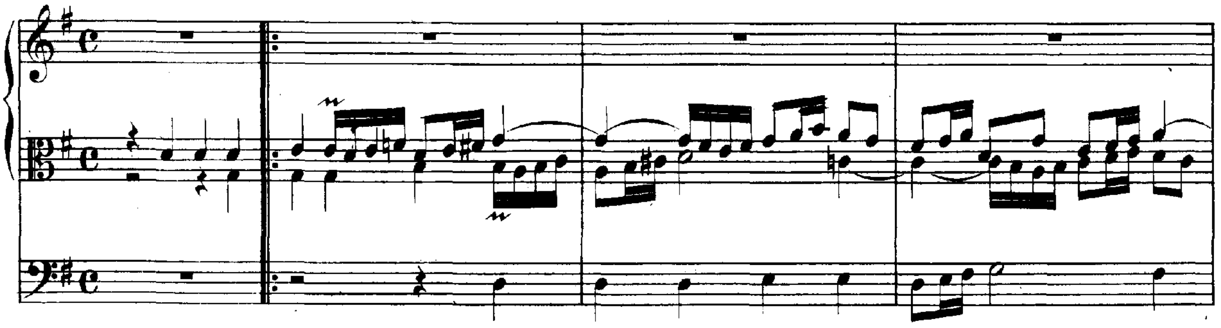


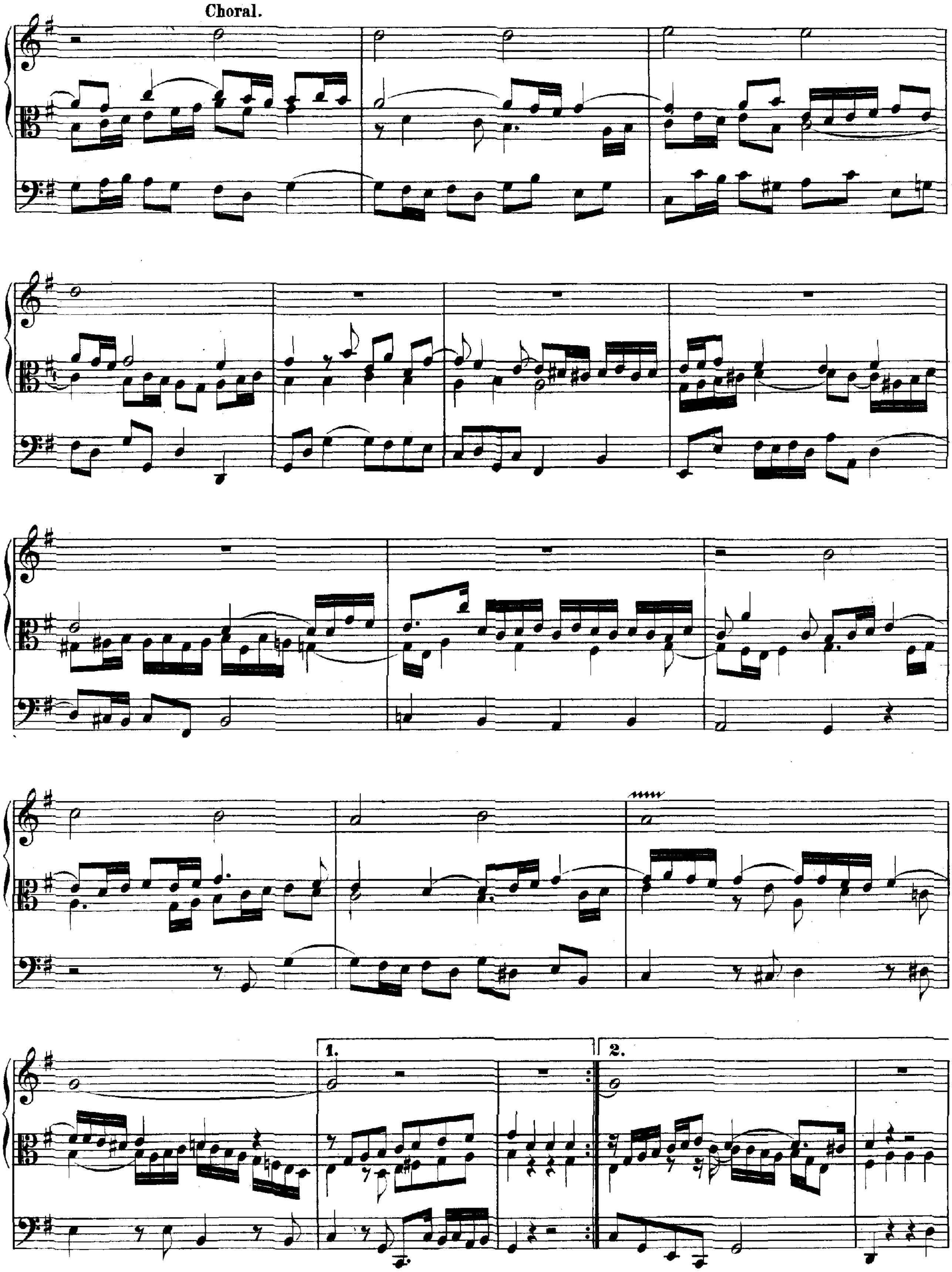


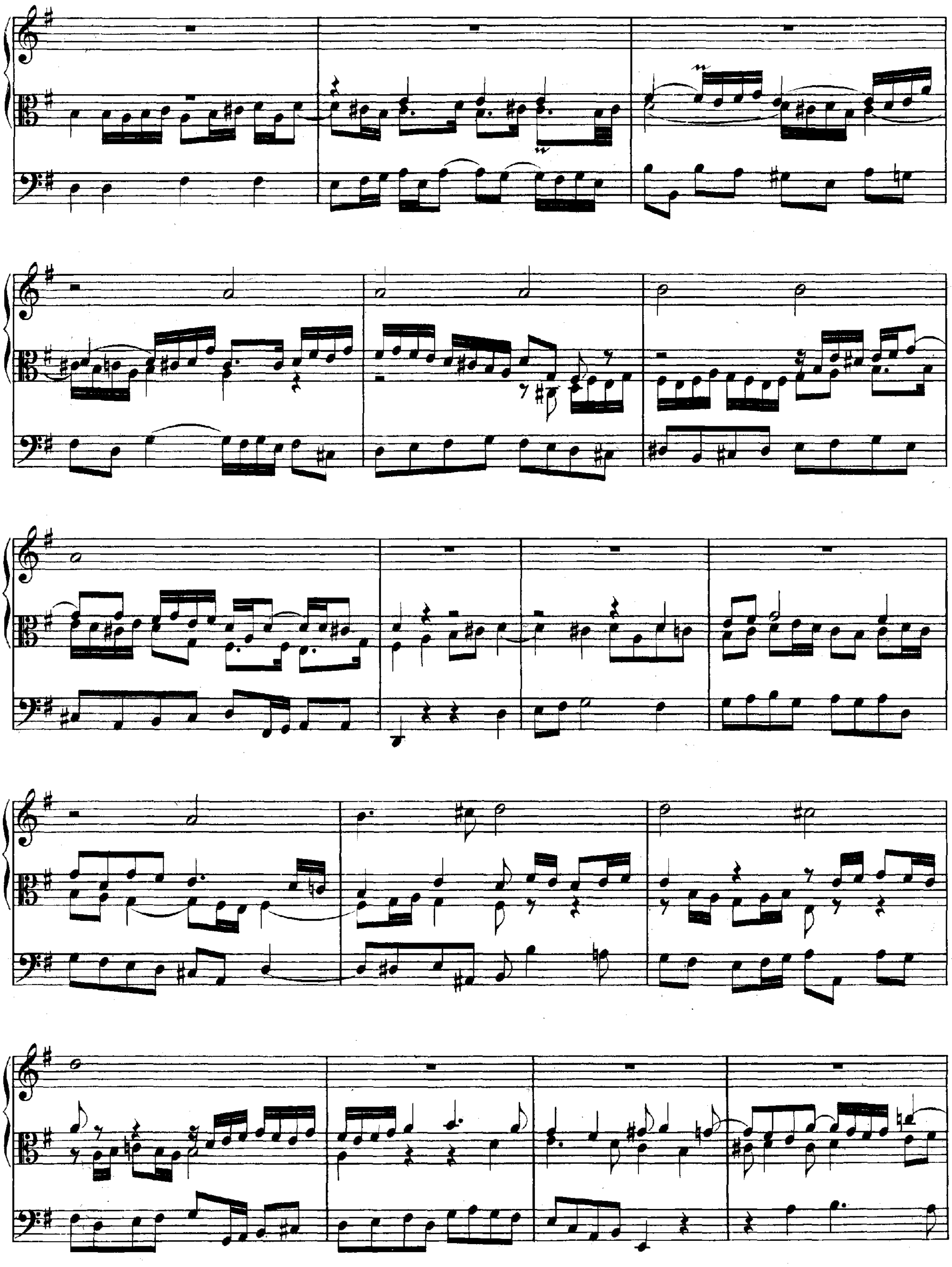
Nun danket Alle Gott.

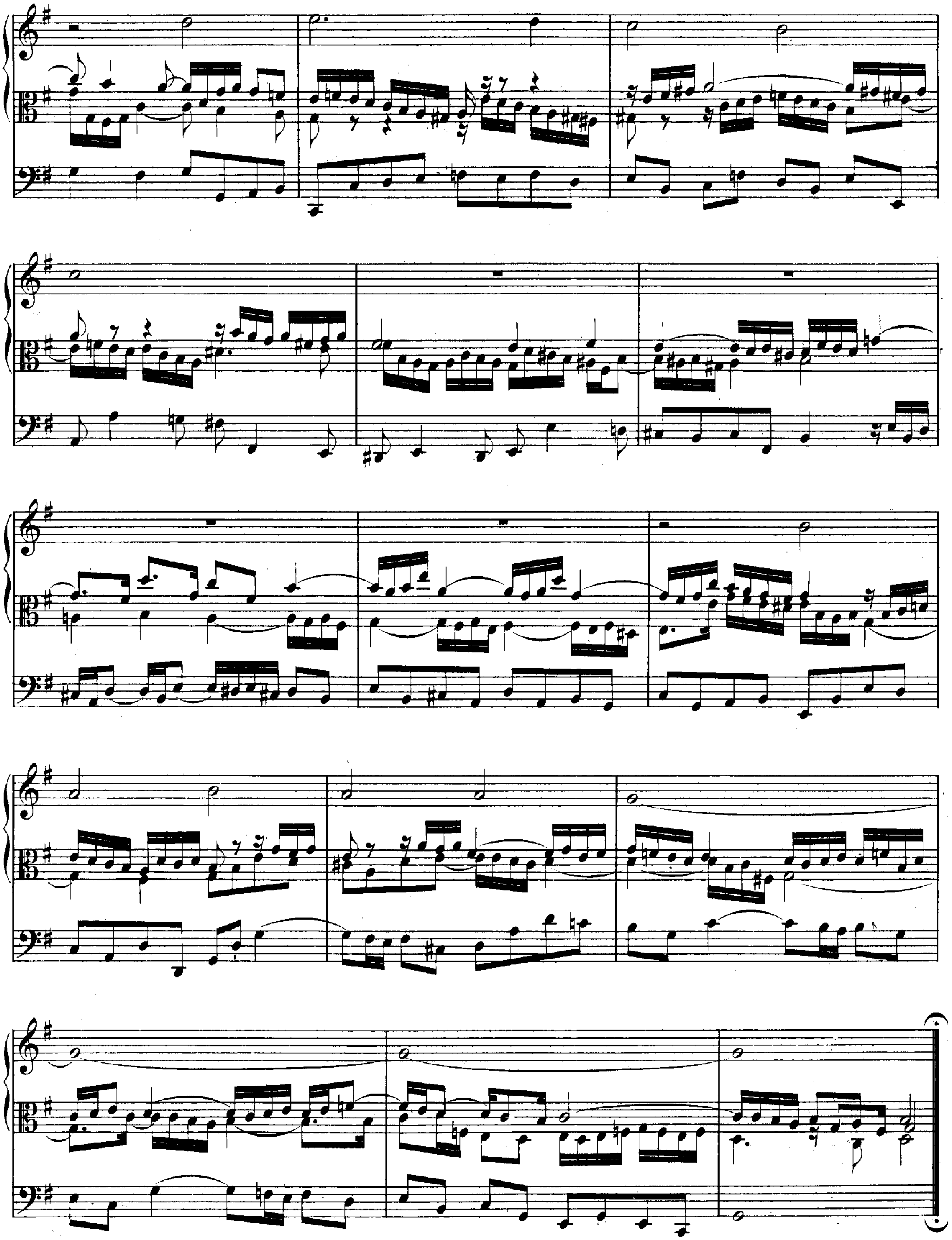
a 2 Clav. e Pedale, canto fermo in Soprano

di J. S. Bach.




Choral.
1.
2.

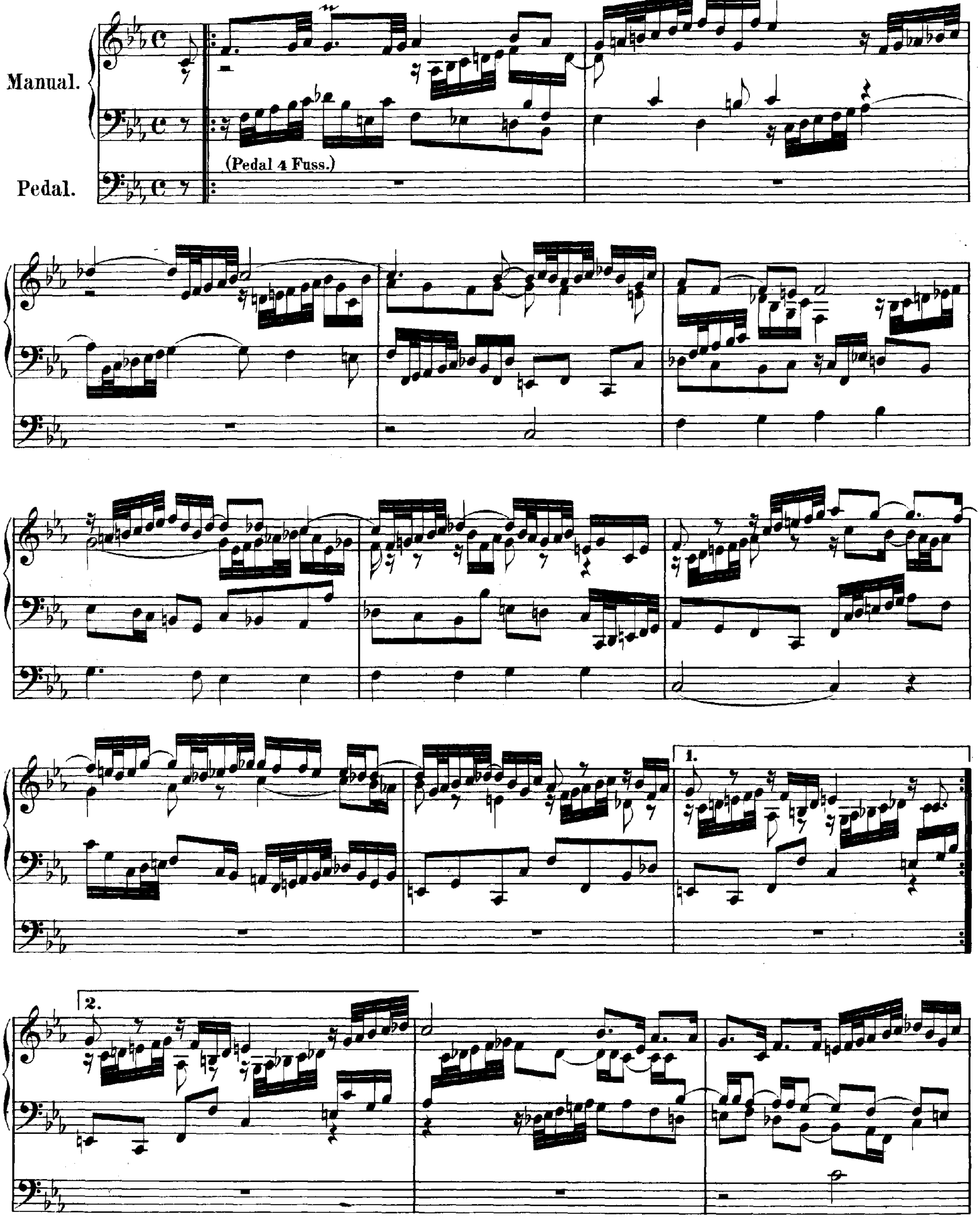




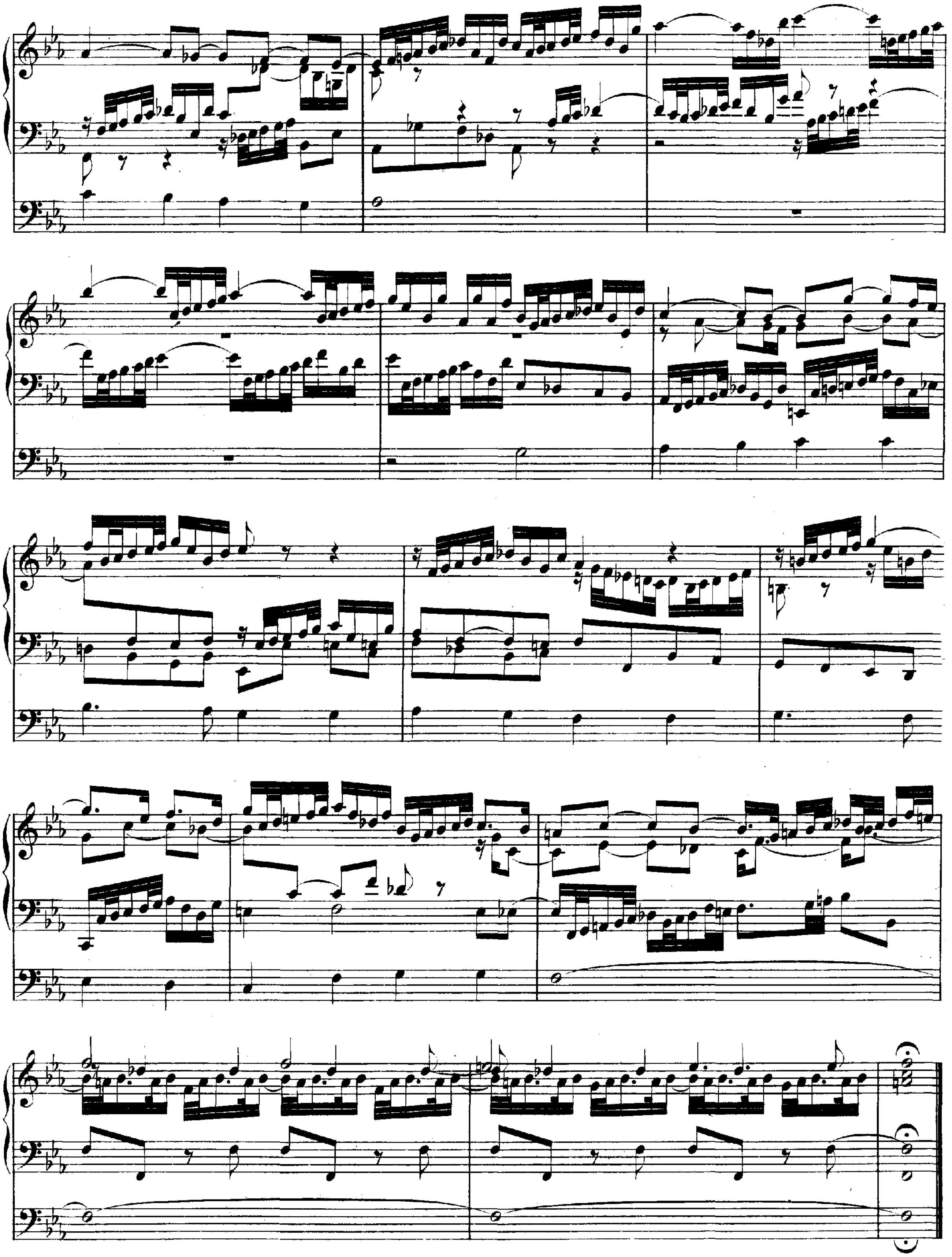
Von Gott will ich nicht lassen.*)

Canto fermo in Pedale

di J. S. Bach.



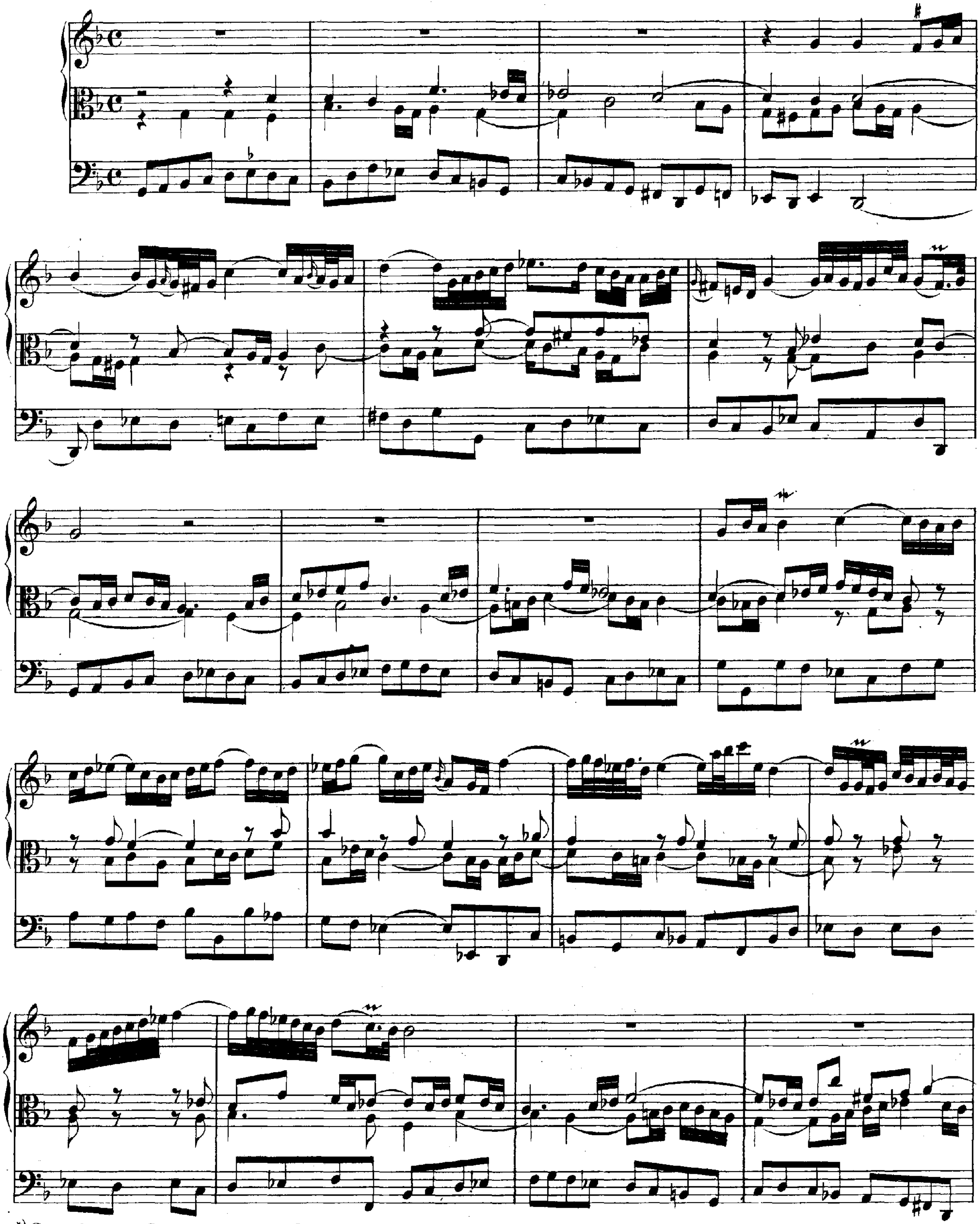
*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 170.



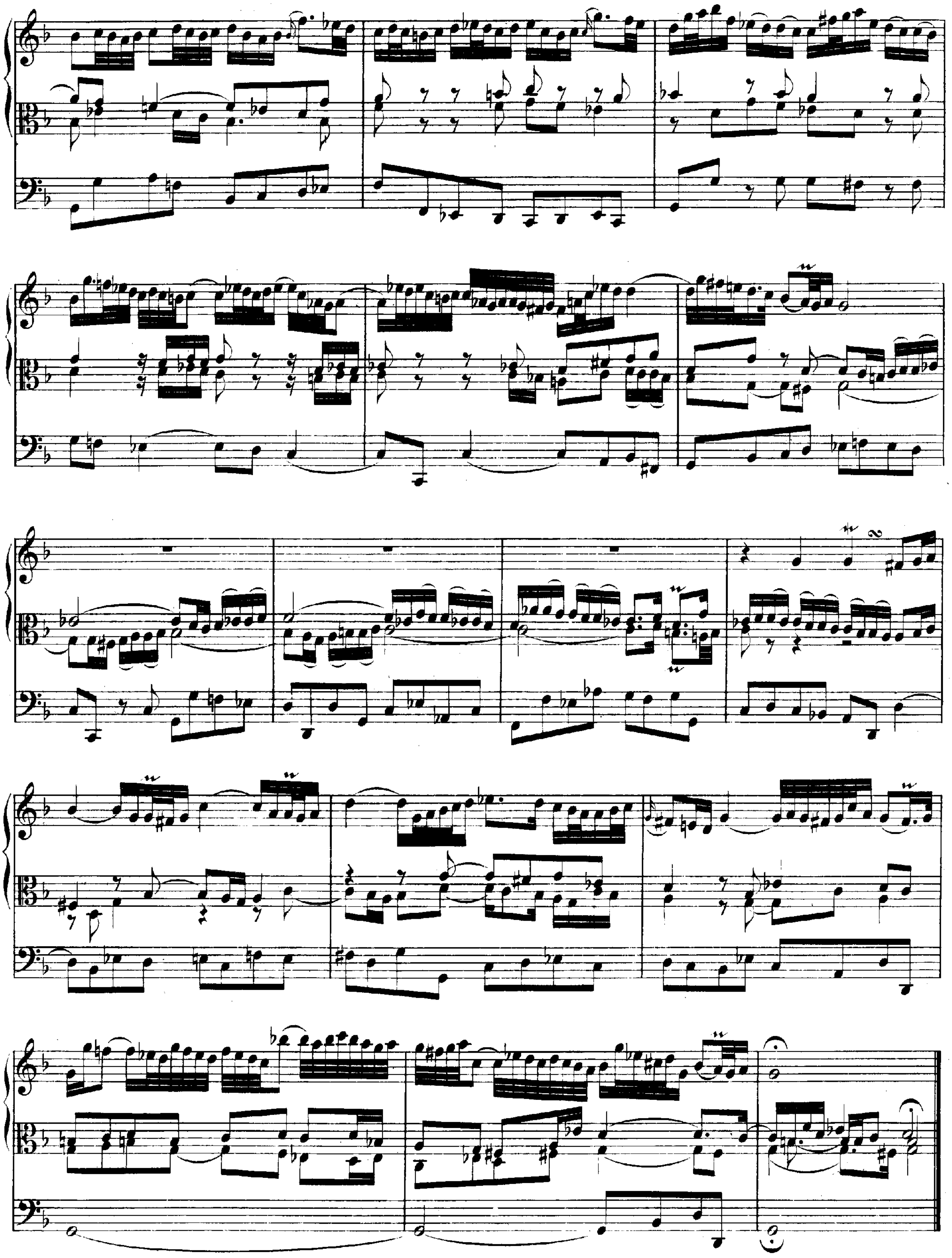
Nun komm' der Heiden Heiland.*)

a 2 Clav. e Pedale

di J. S. Bach.



*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 172.

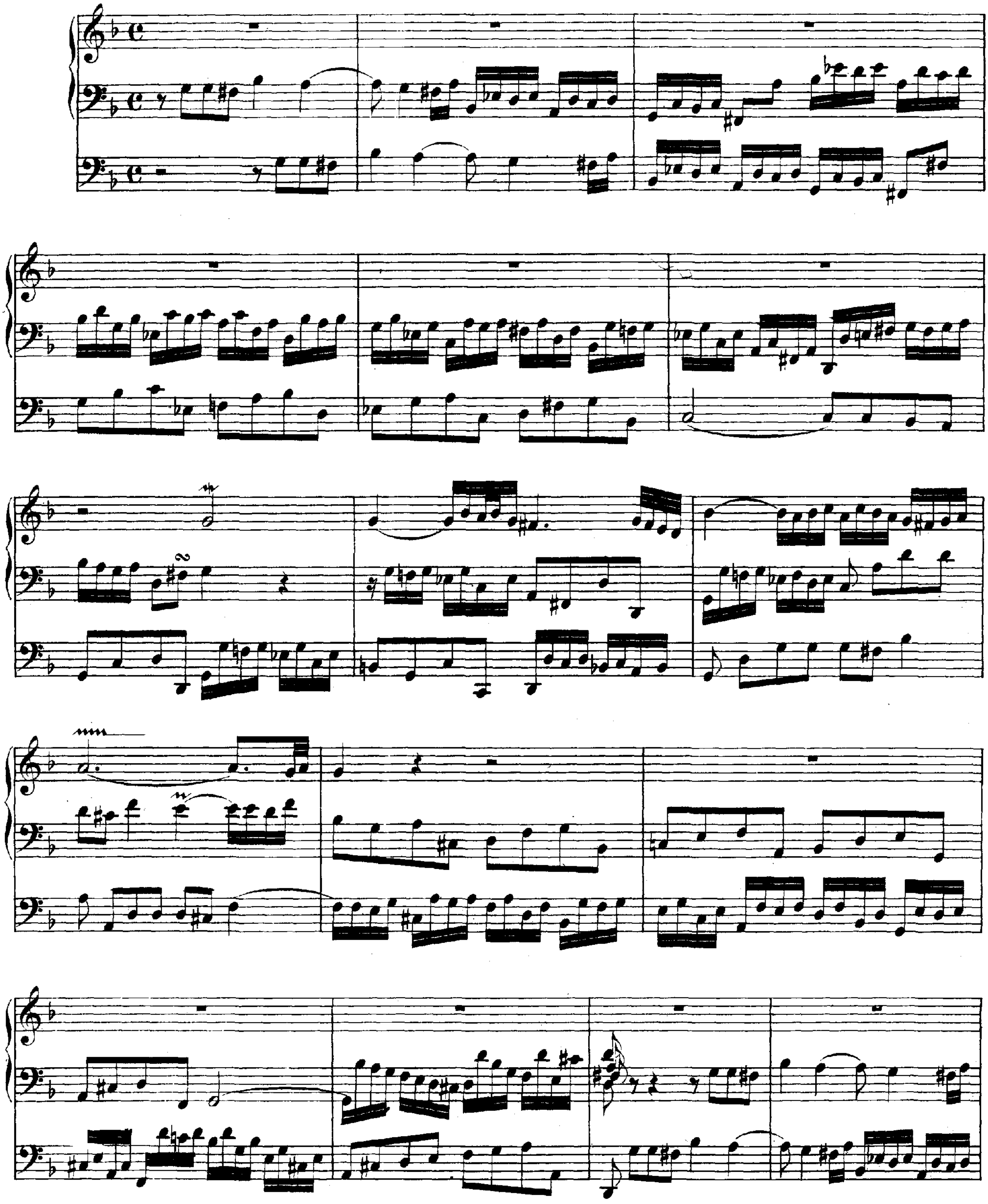


Trio super:

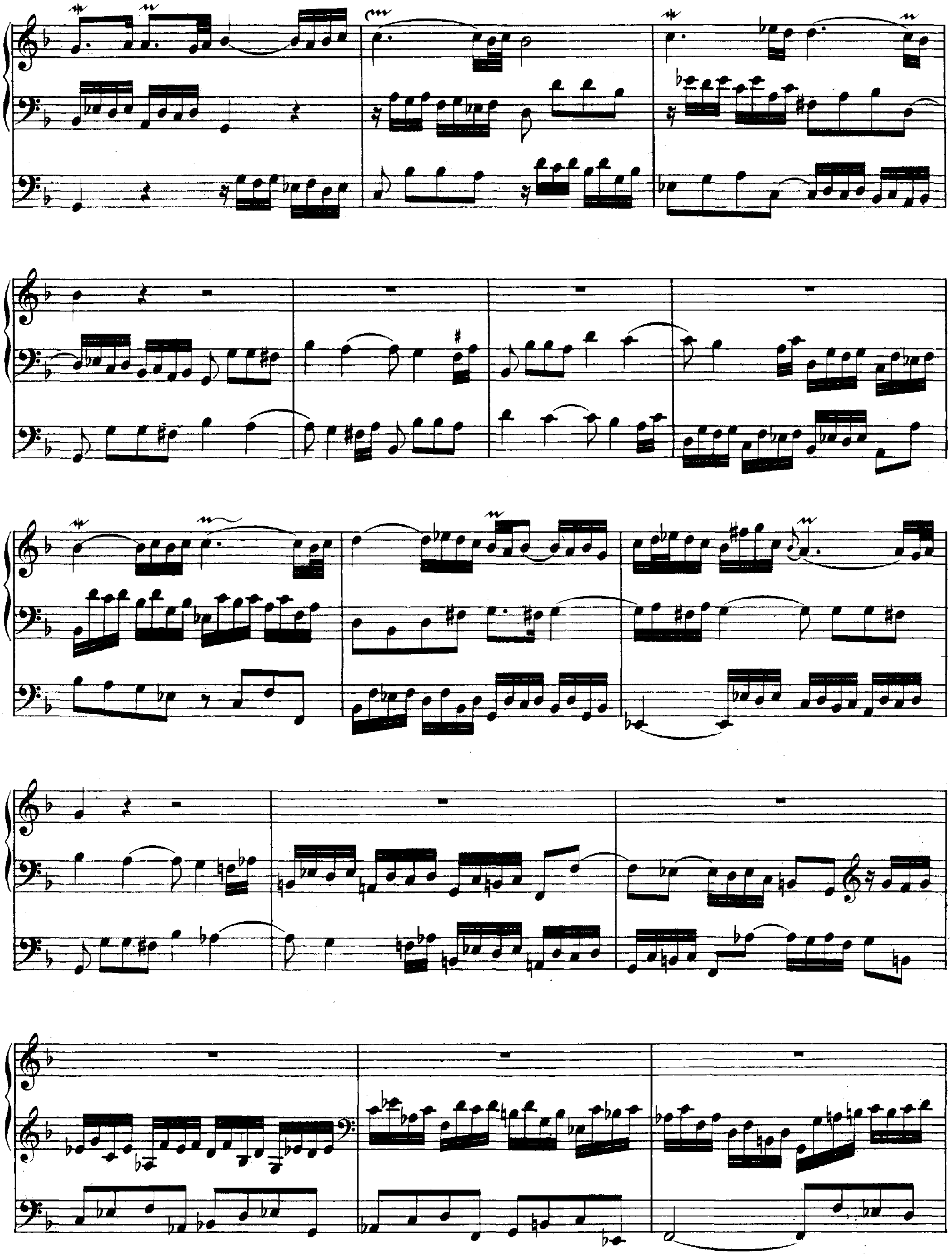
Nun komm' der Heiden Heiland.*)

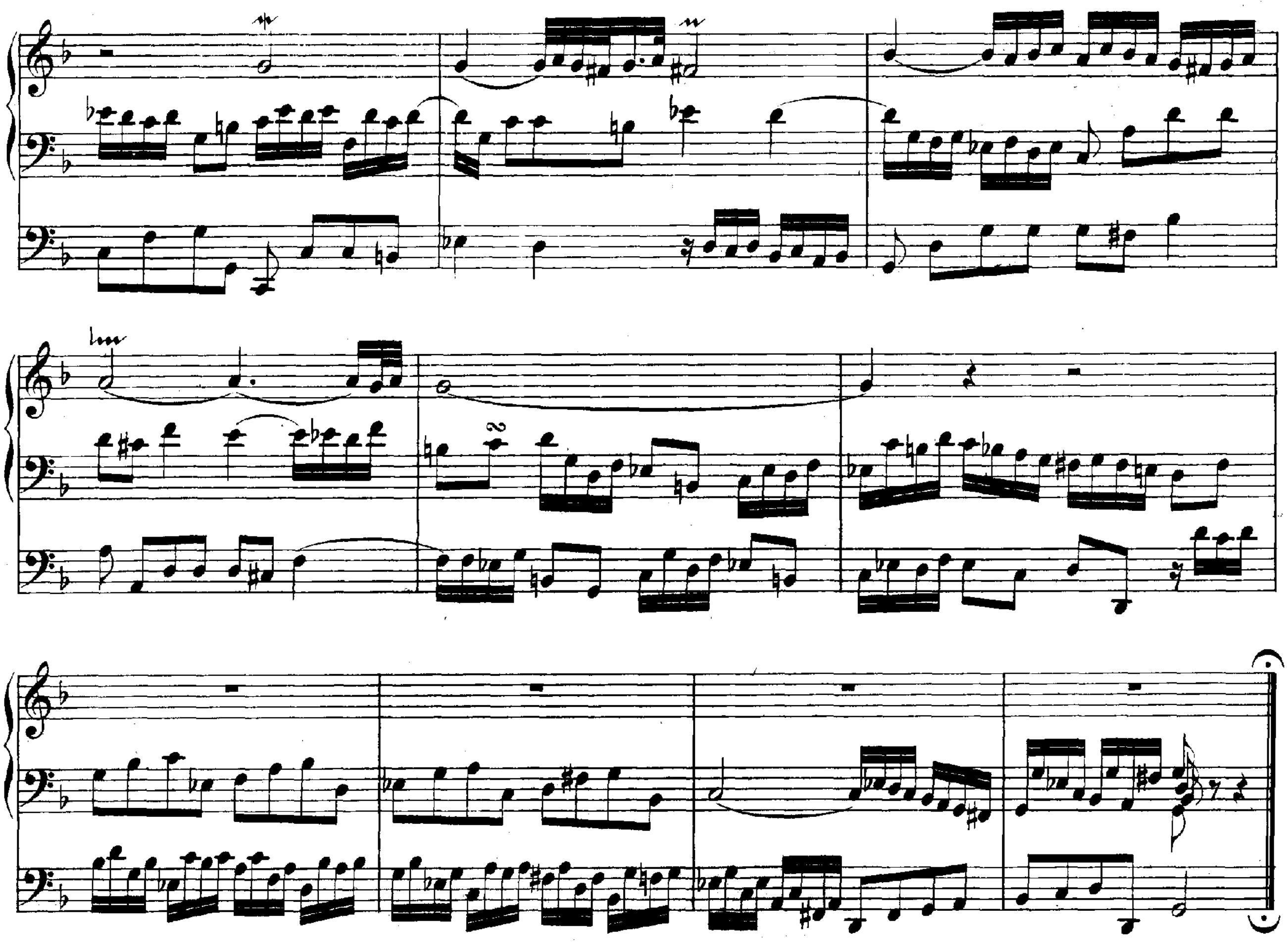
a due Bassi e Canto fermo

di J. S. Bach.



*) Vergleiche die beiden älteren Lesarten im Anhange Seite 174, 176.

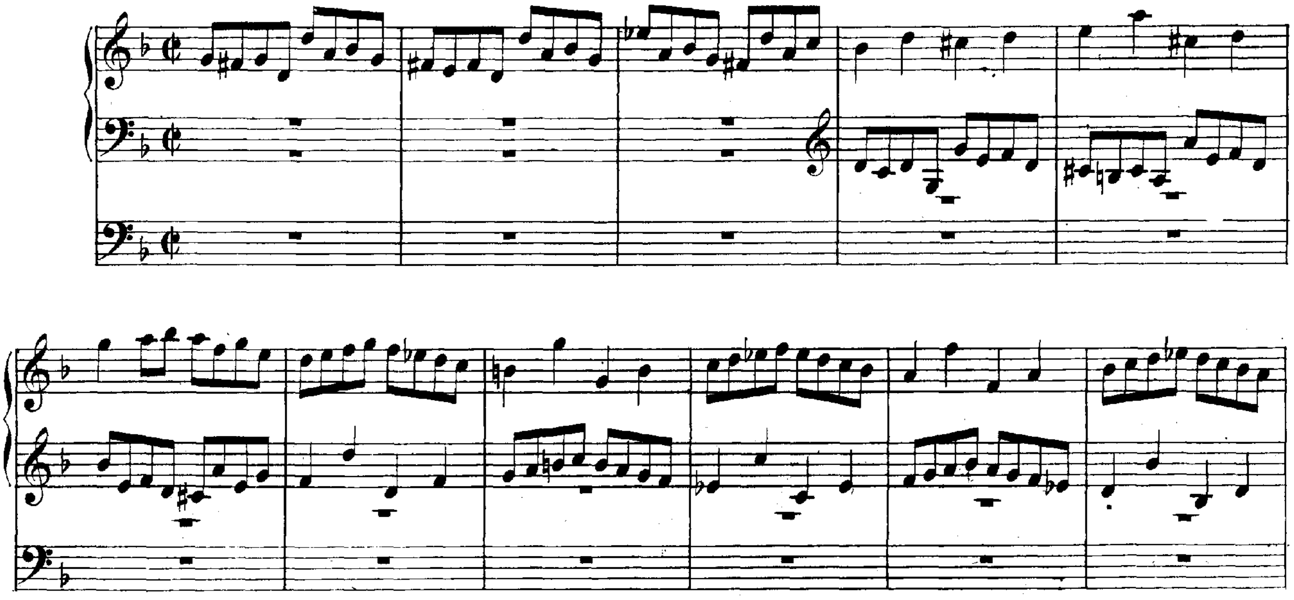




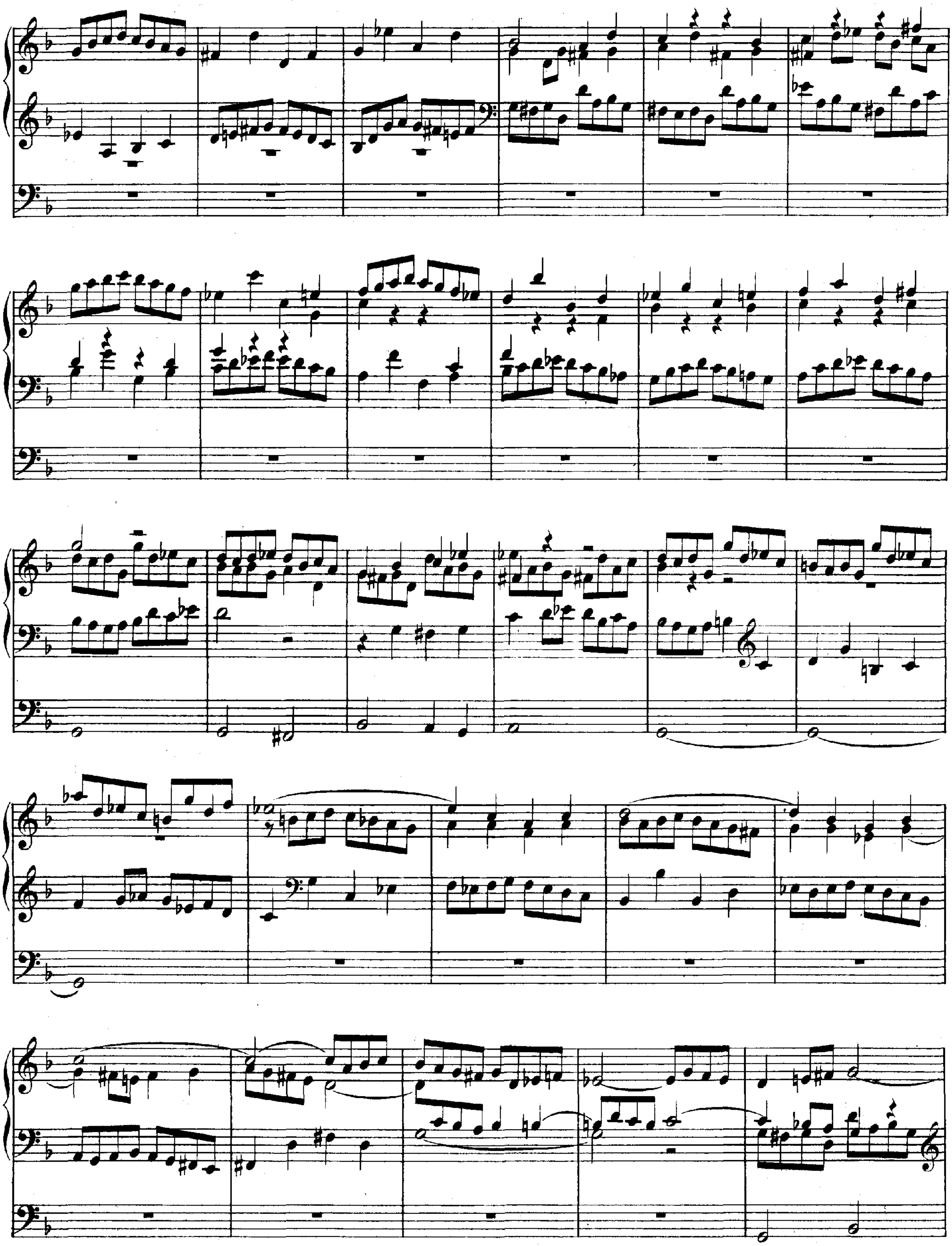
Nun komm' der Heiden Heiland.*)

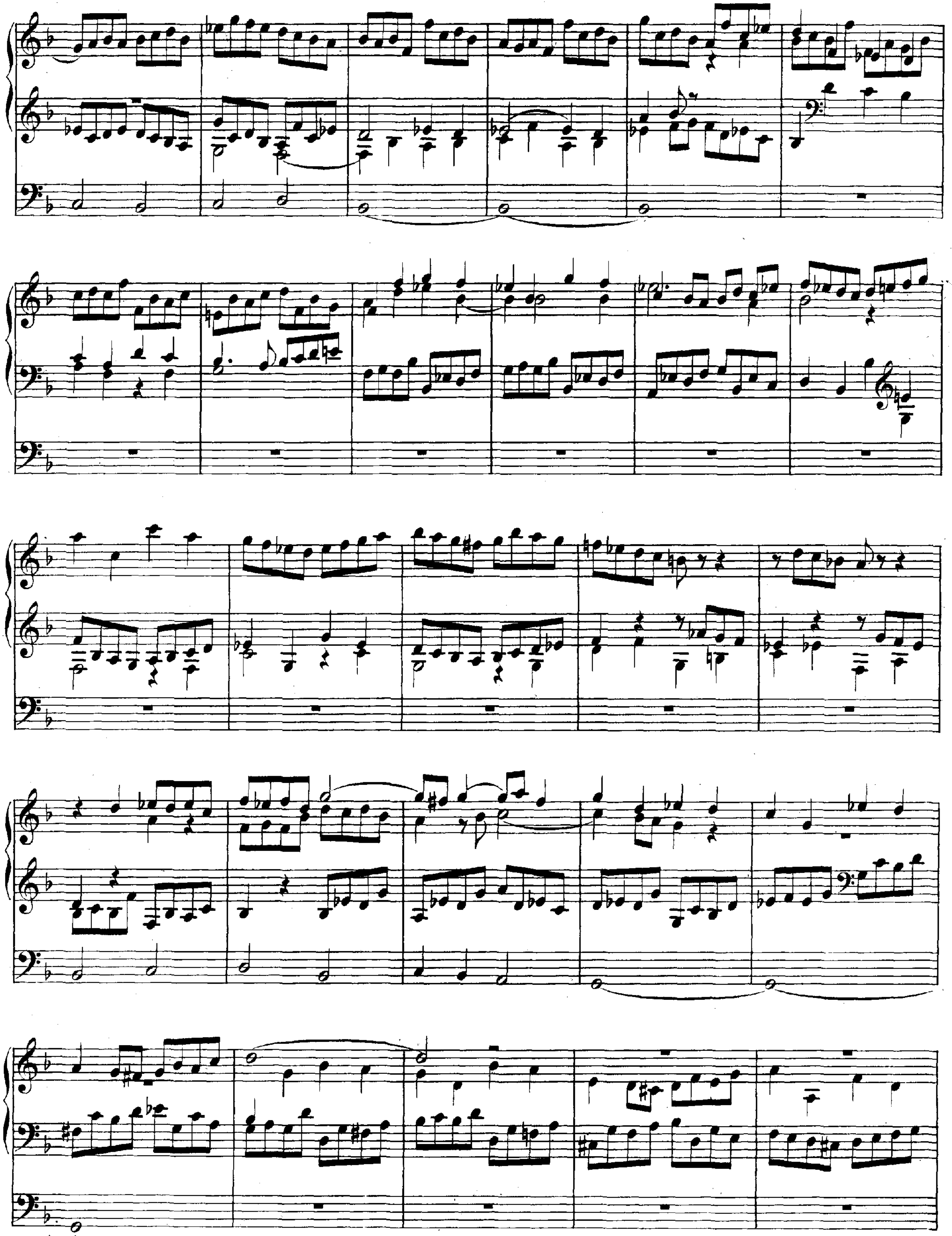
In Organo pleno. Canto fermo in Pedale

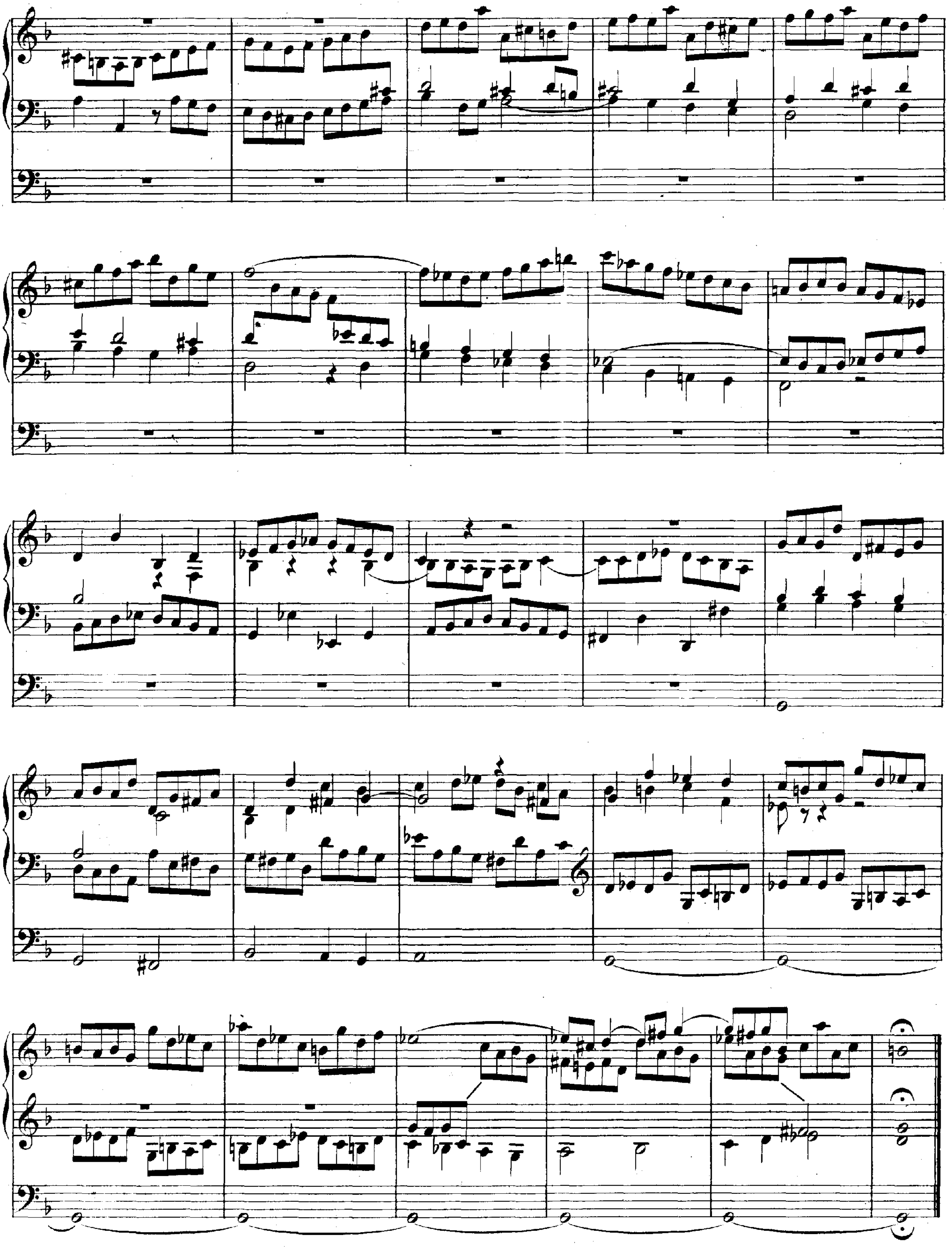
di J. S. Bach.



*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 178.



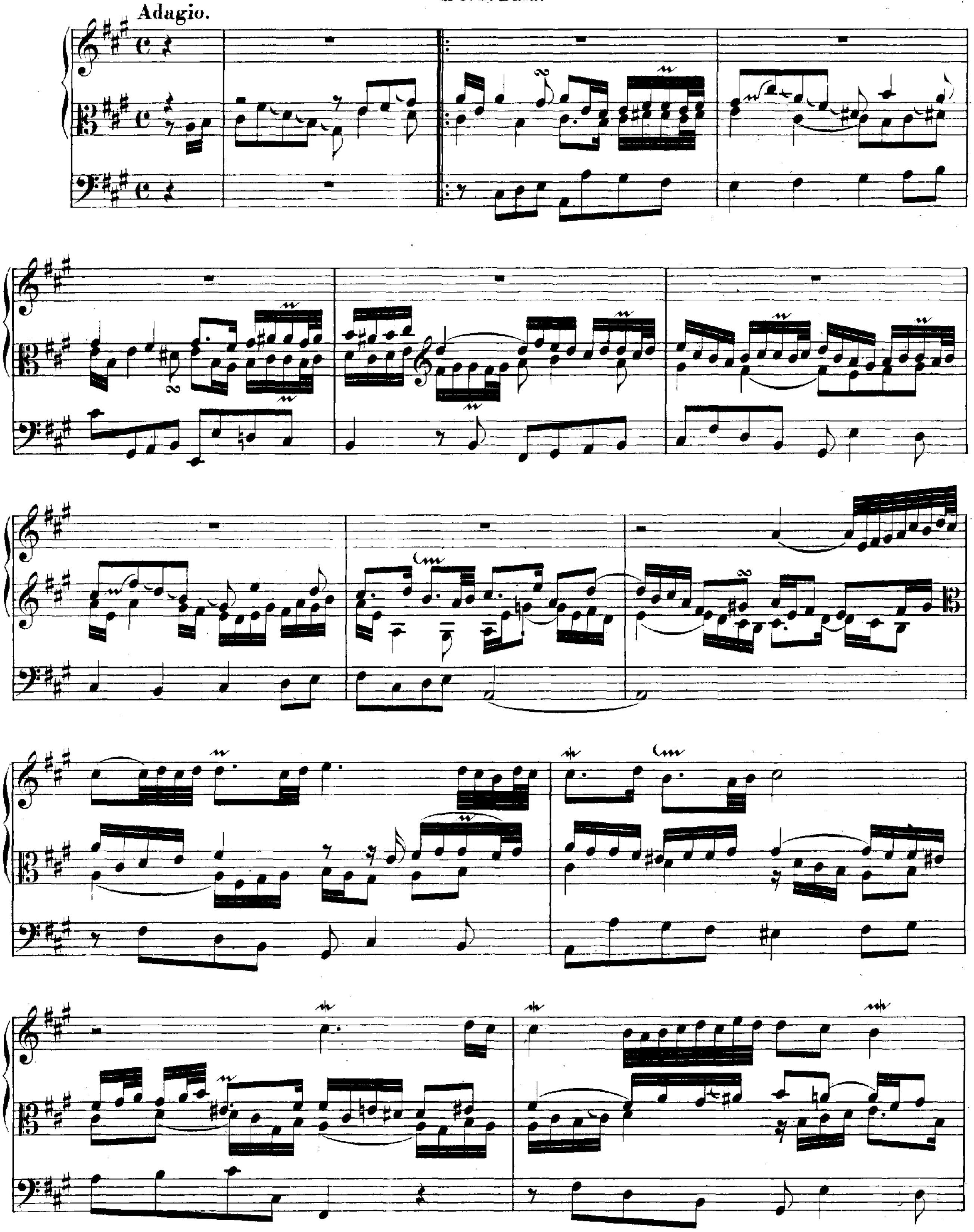


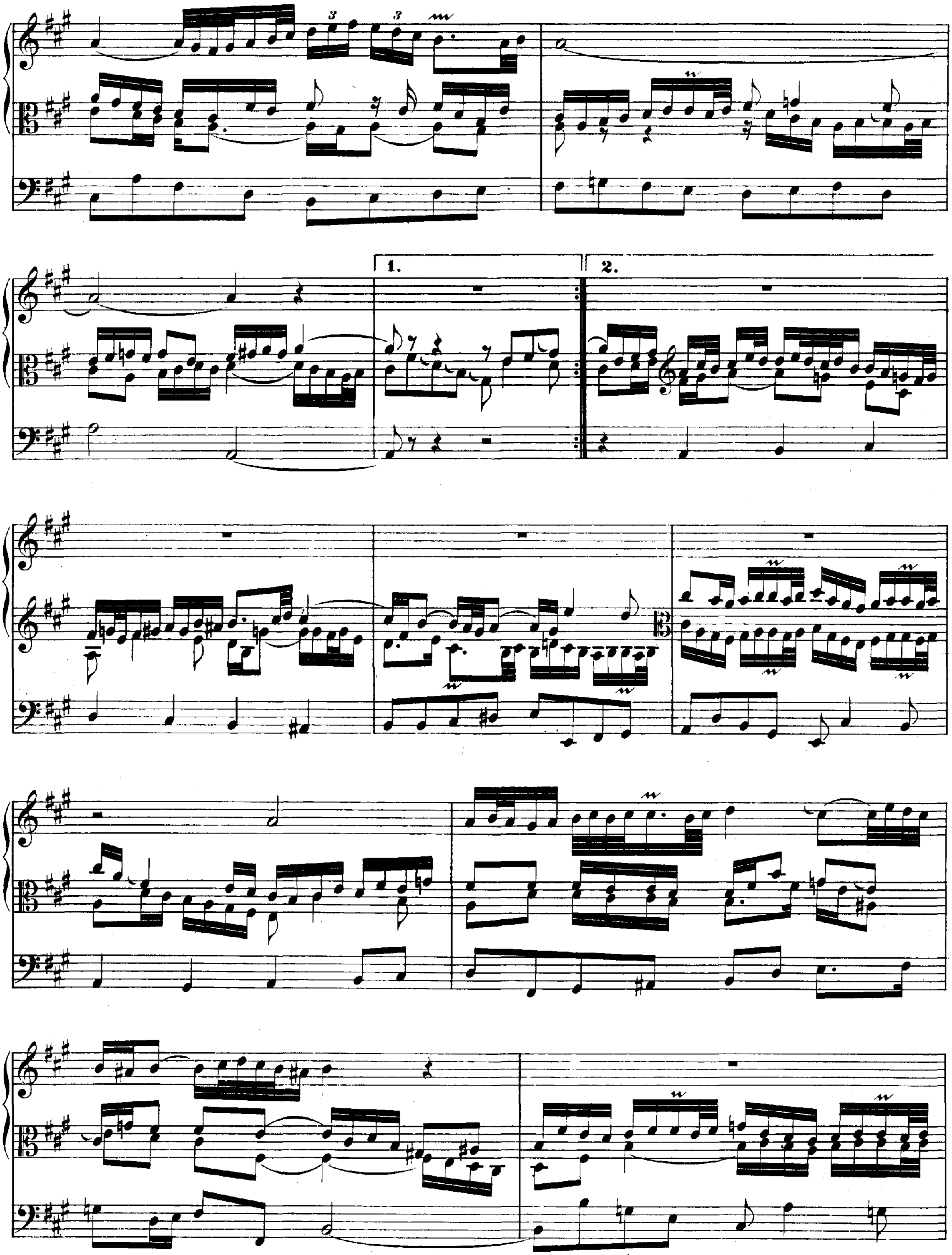


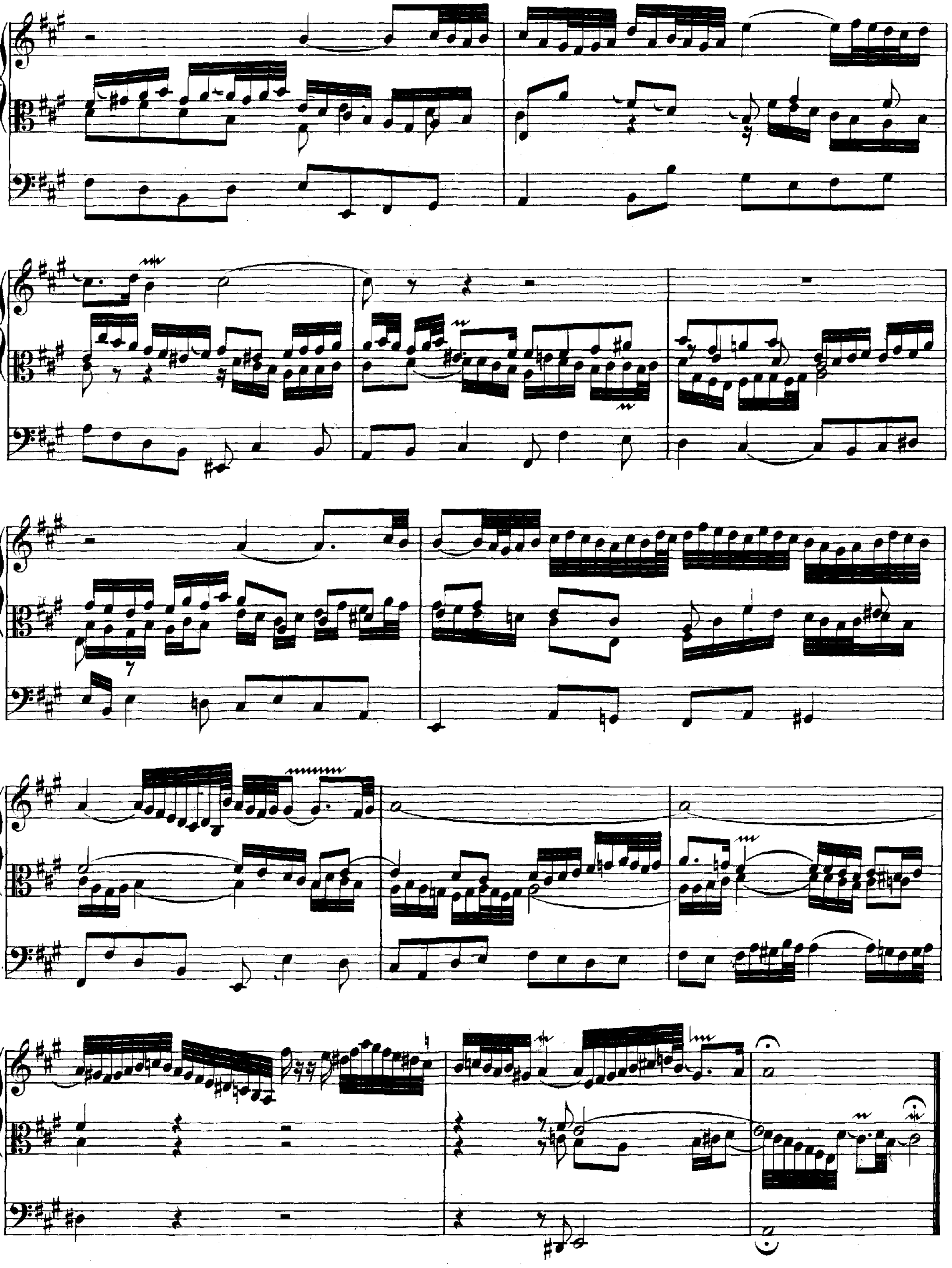
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

a 2 Clav. è Pedale. Canto fermo in Soprano

di J. S. Bach.



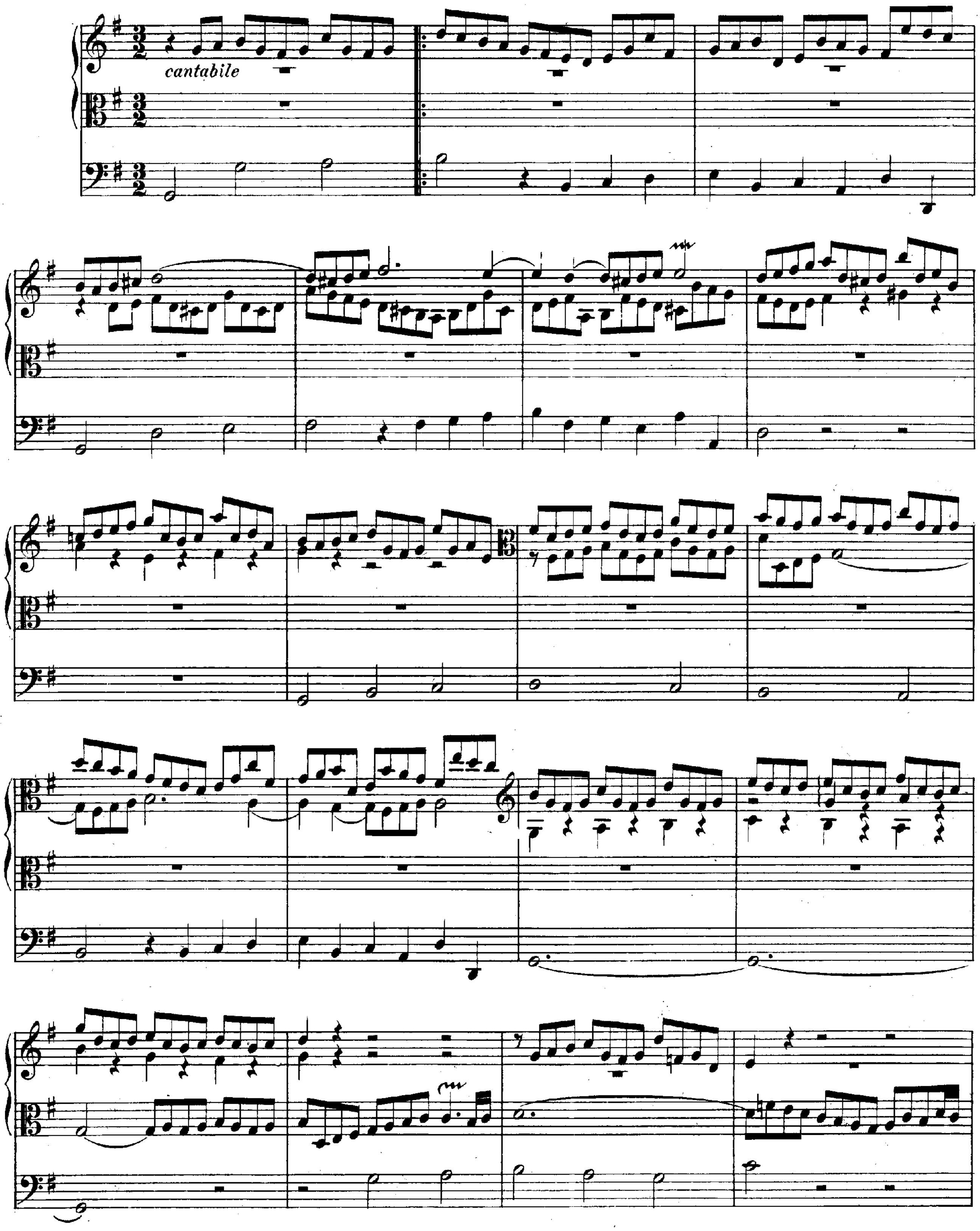

1.
2.



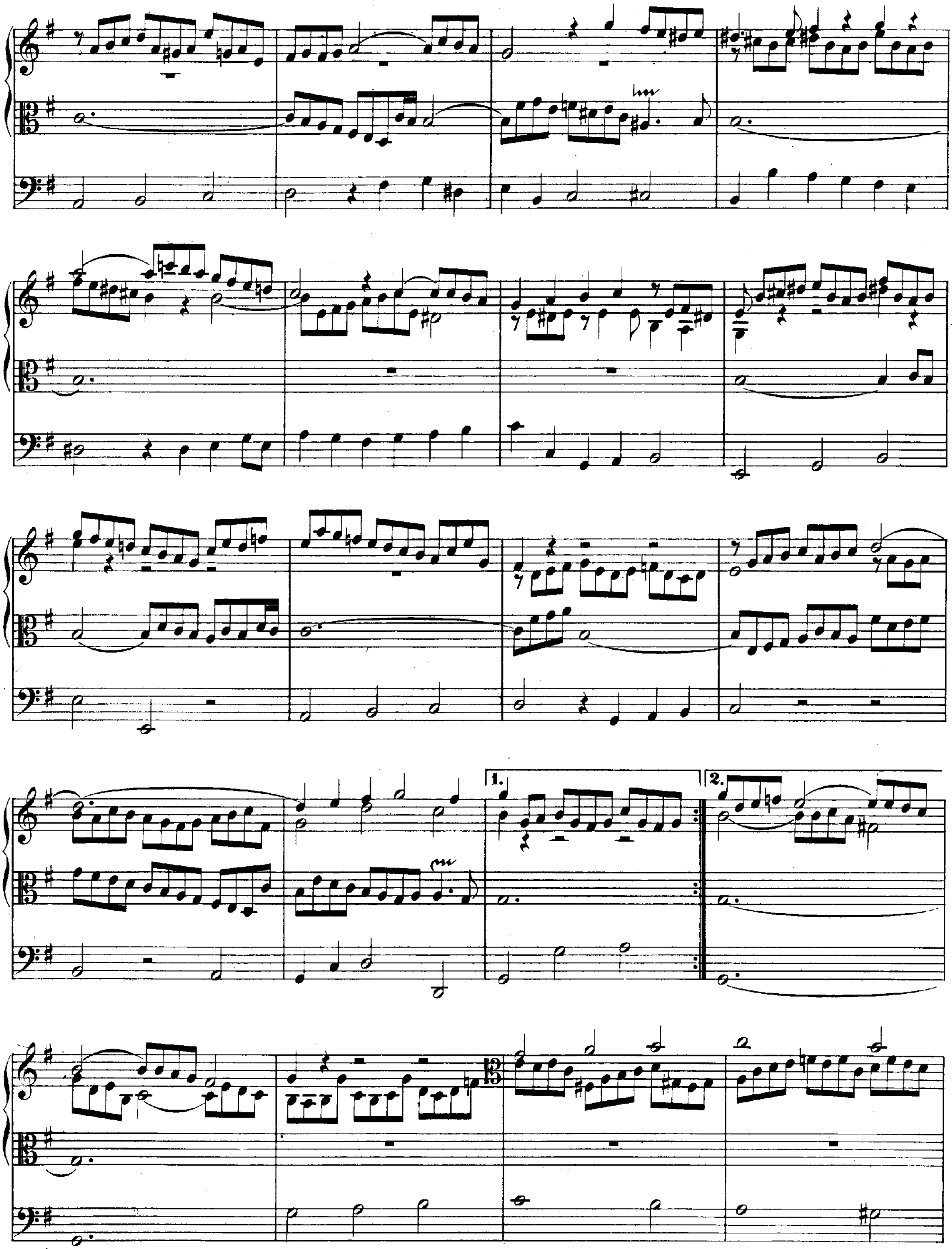
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.*)

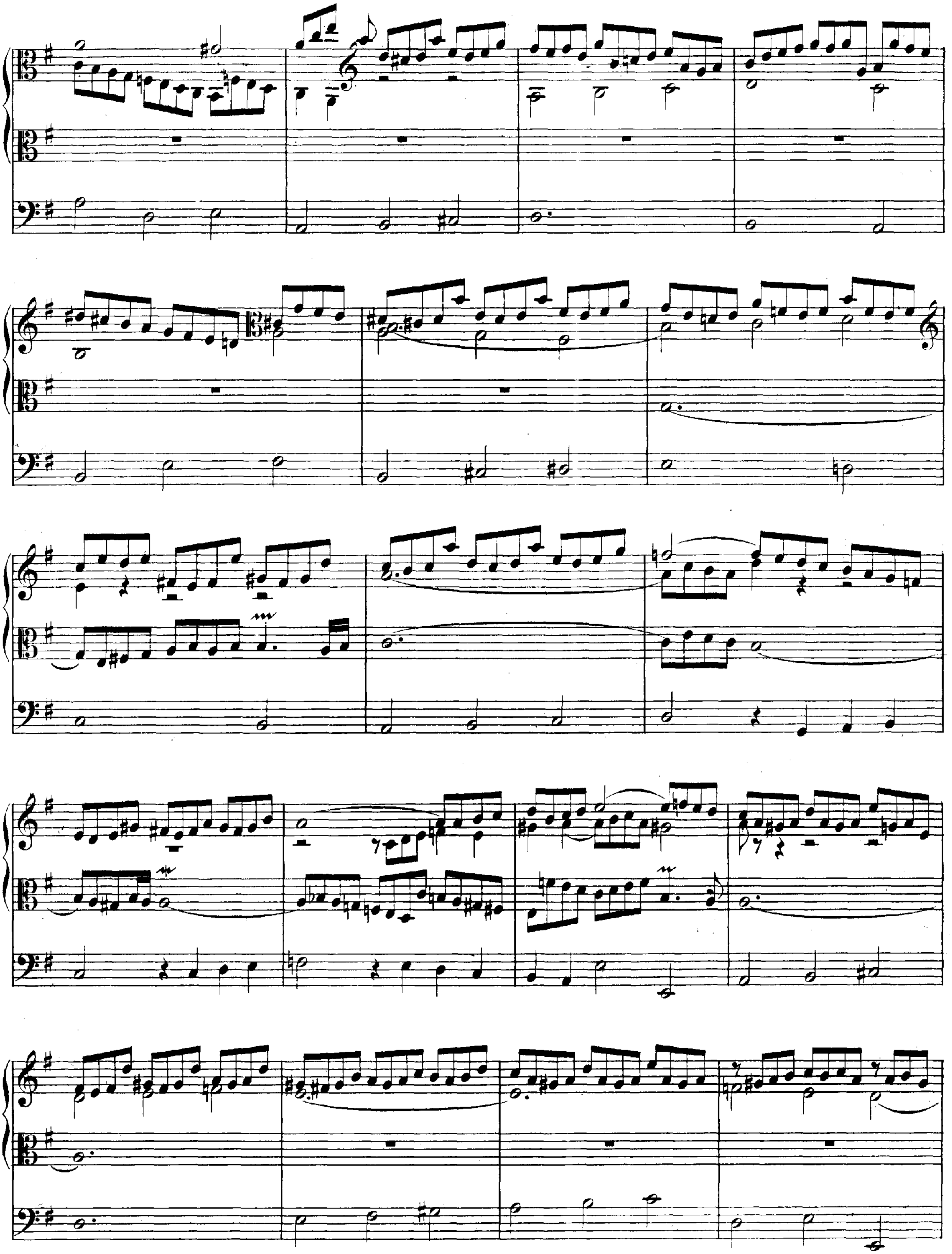
a 2 Clav. e Pedale. Canto fermo in Tenore

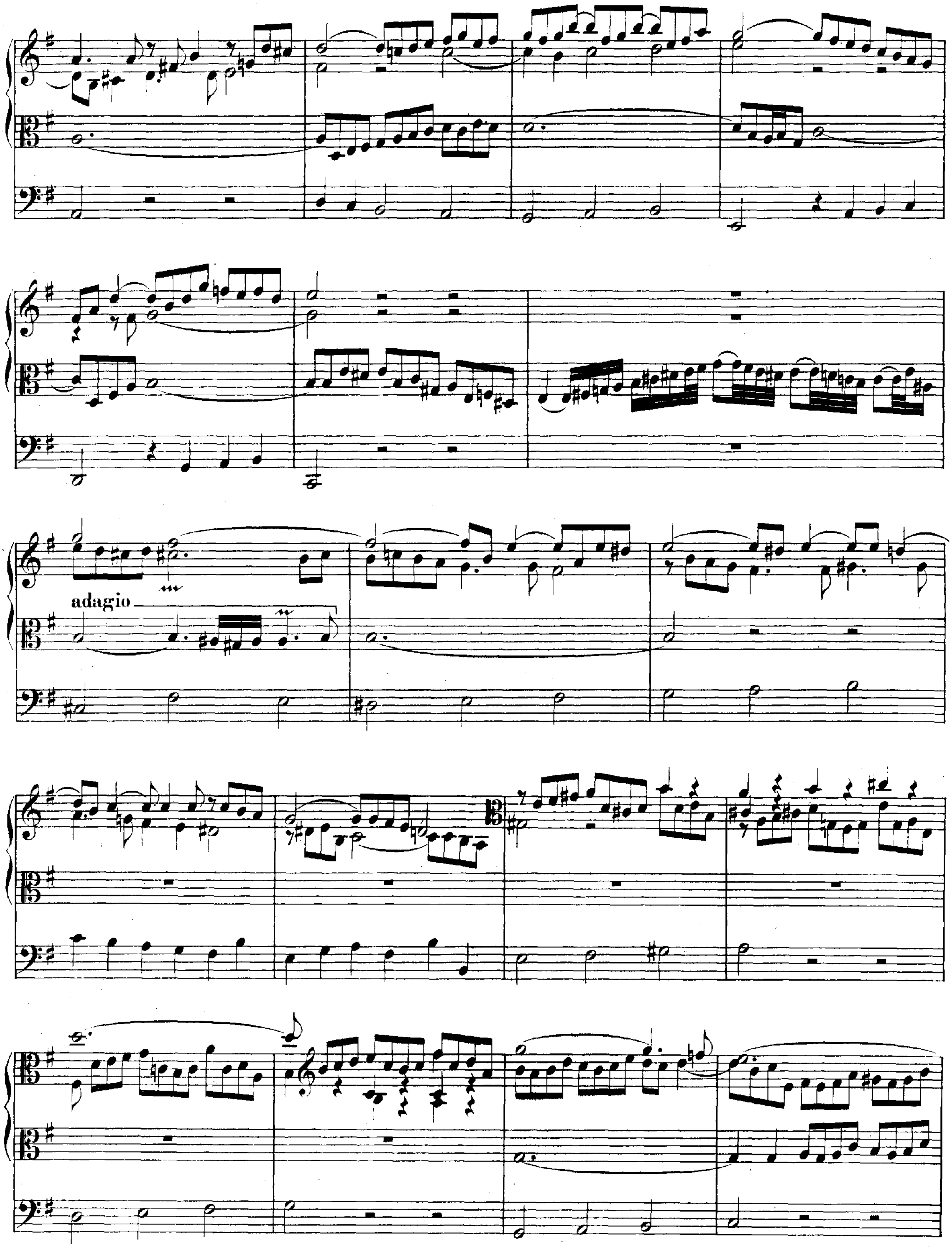
di J. S. Bach.

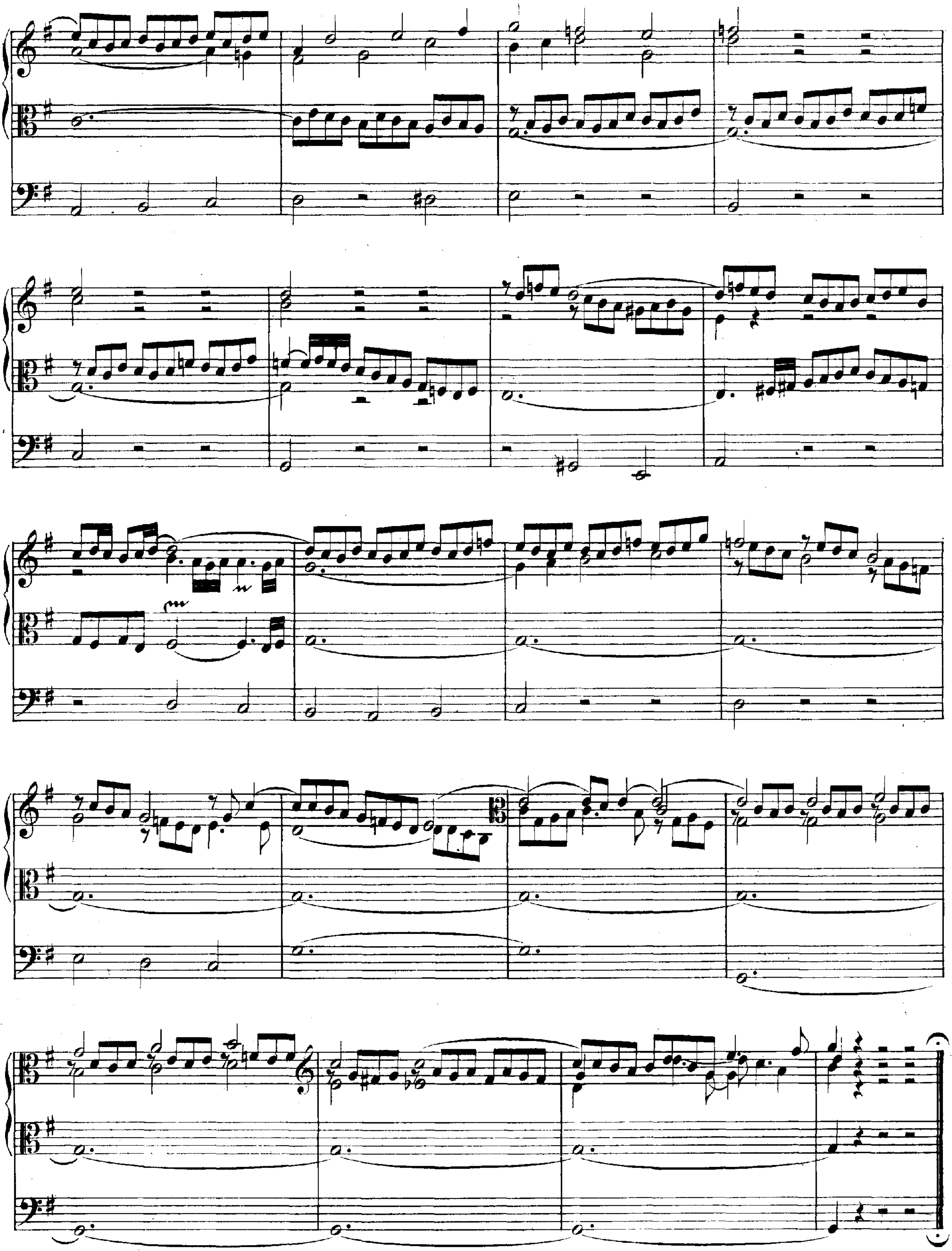


*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 180.

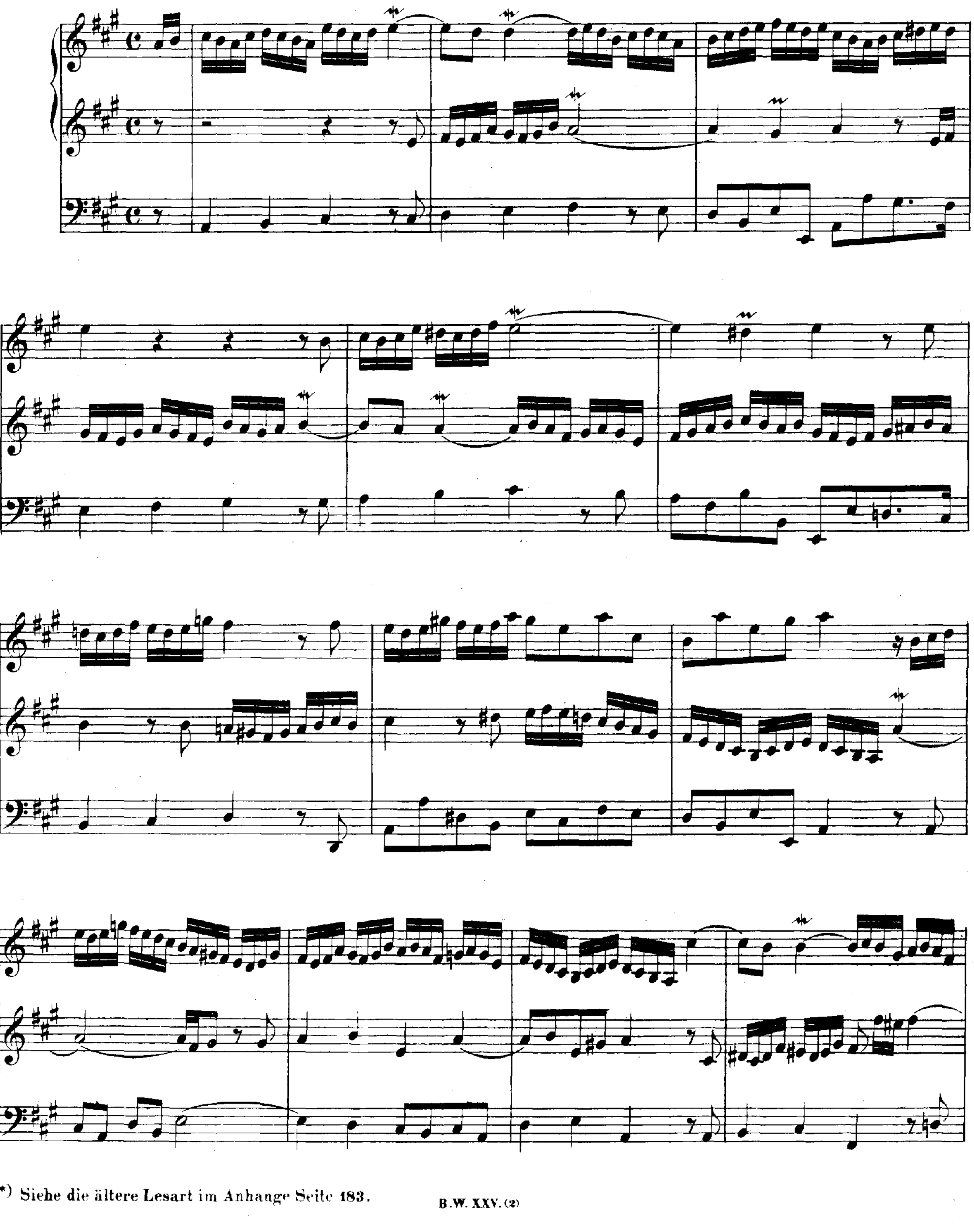

1.
2.



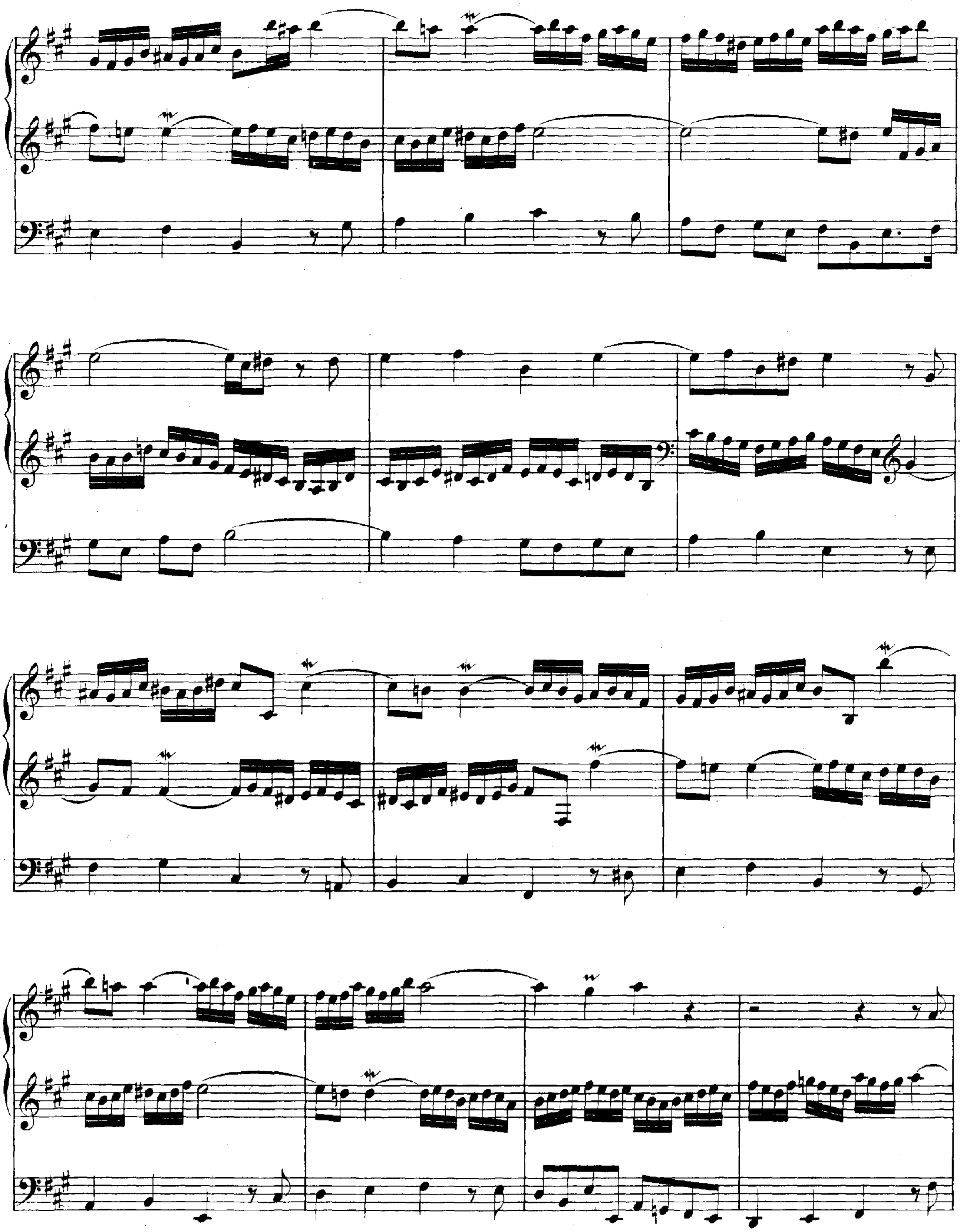

adagio

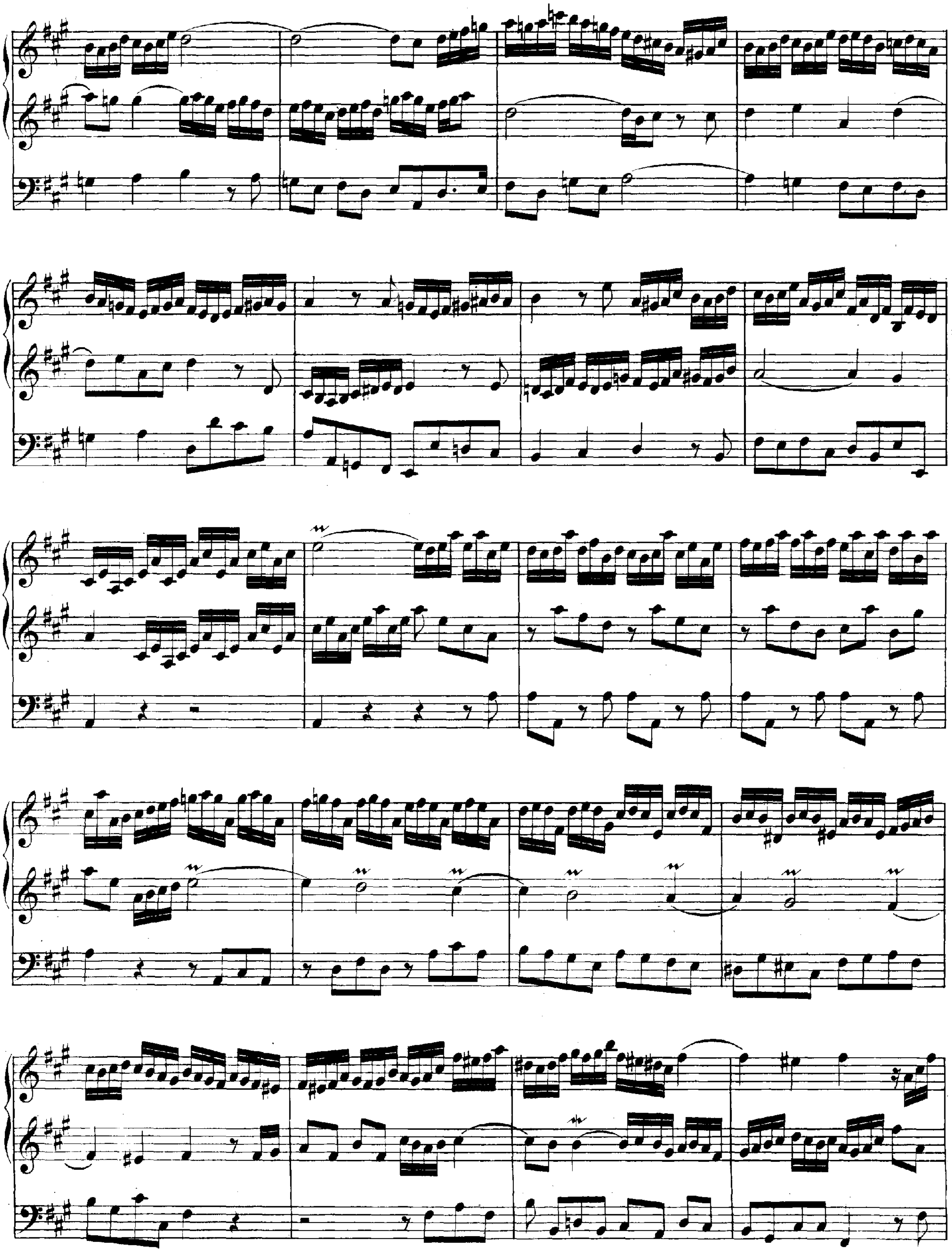


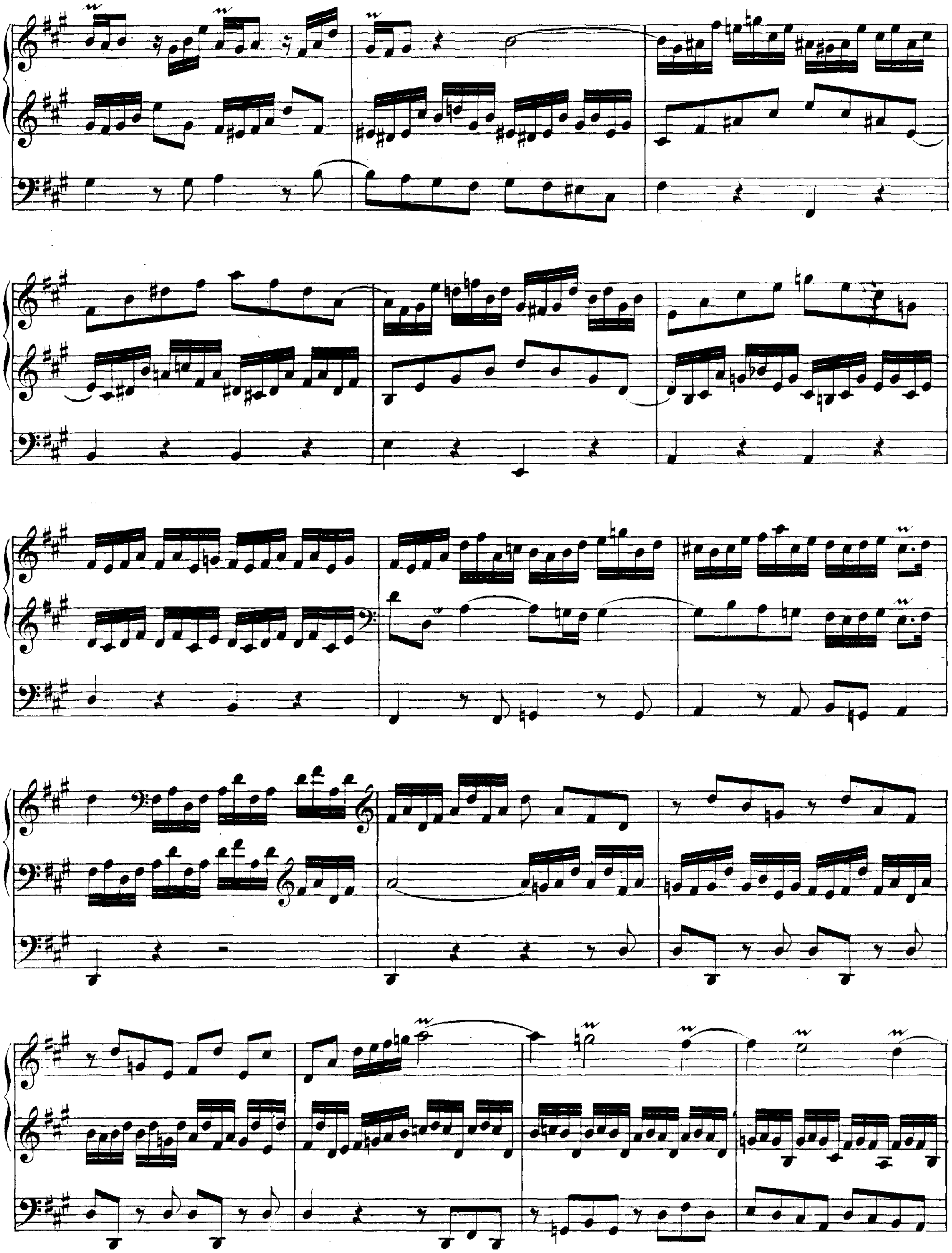
Trio super
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.*)
a 2 Clav. e Pedale
di J. S. Bach.

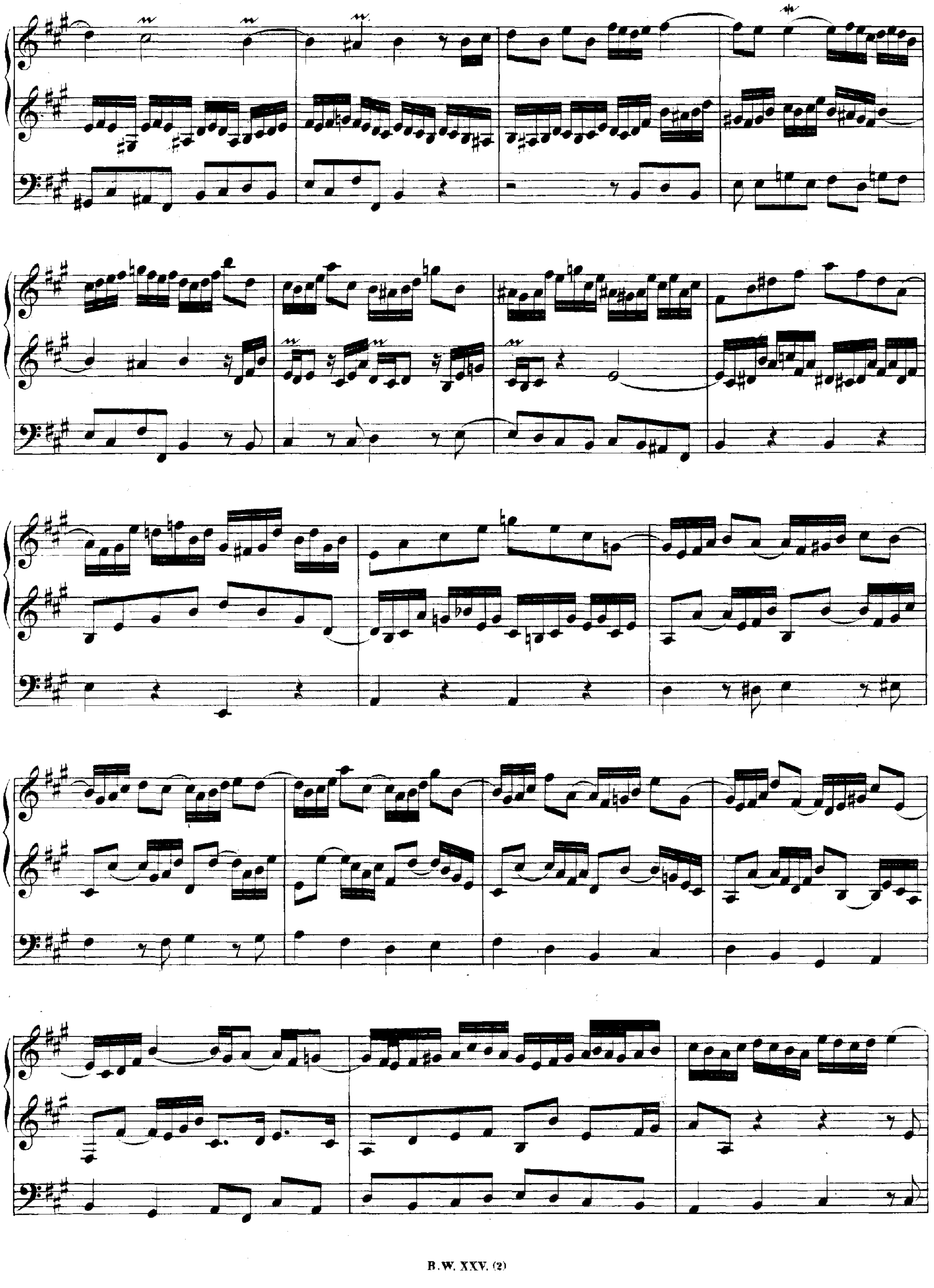


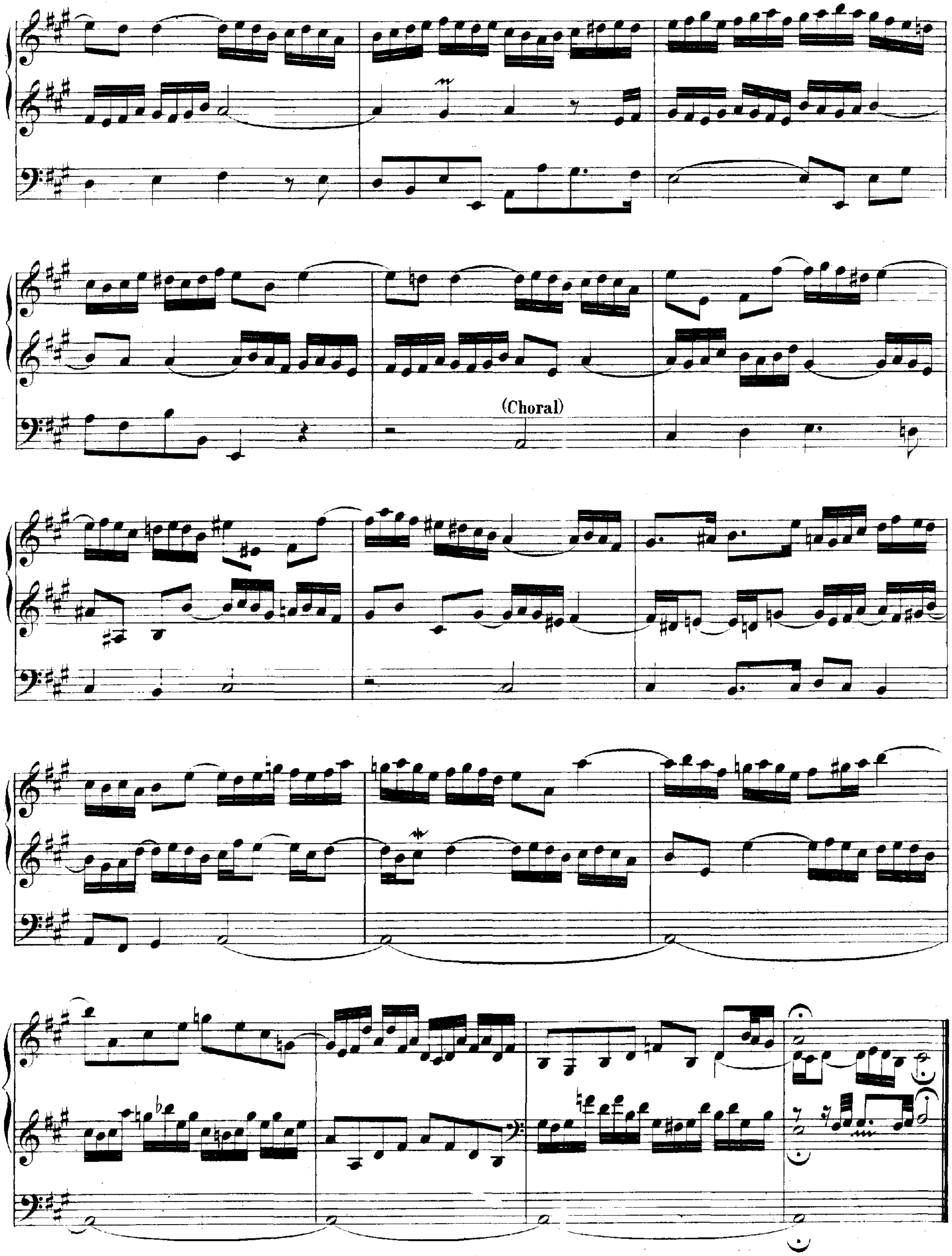
*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 183.







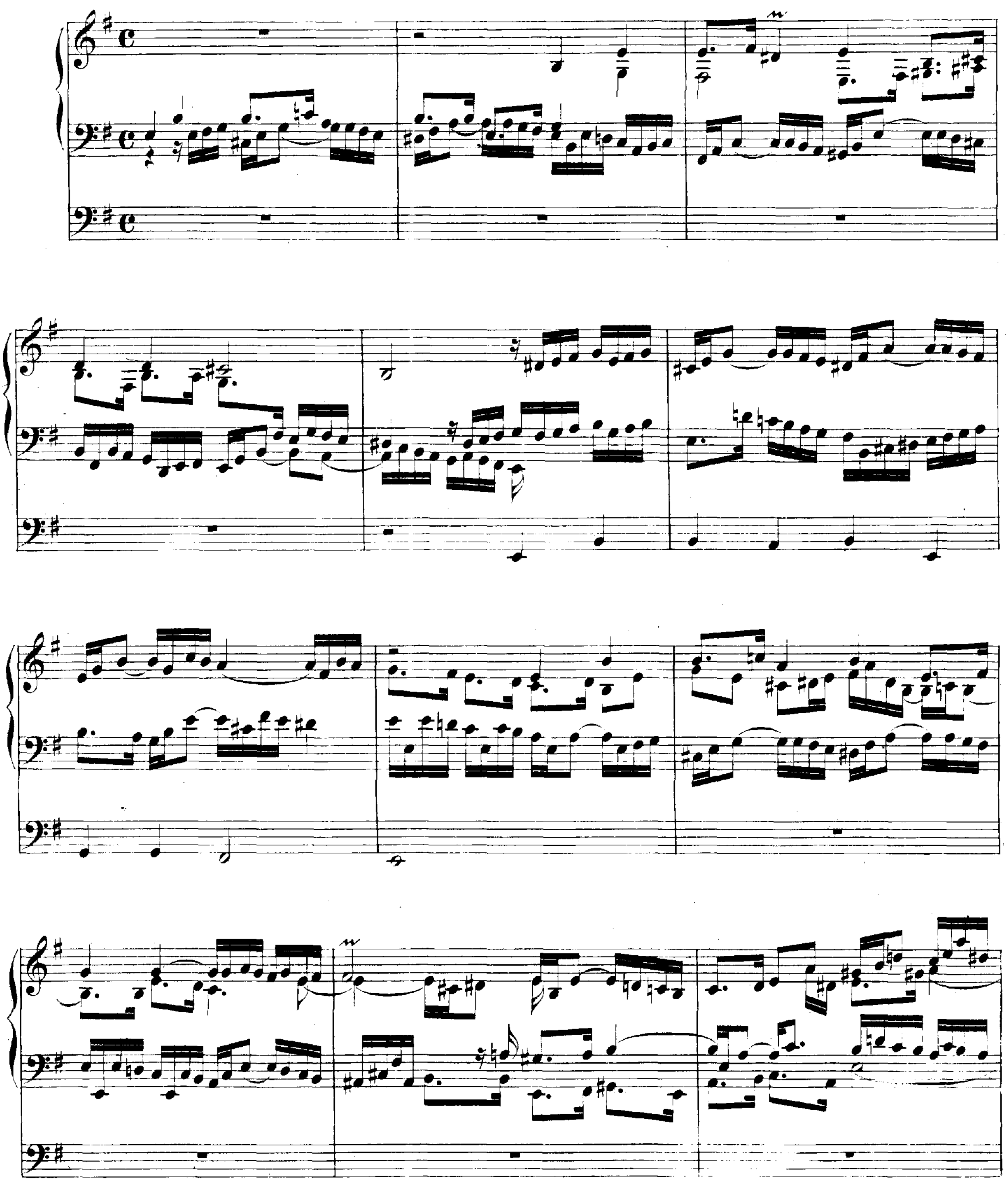



(Choral)

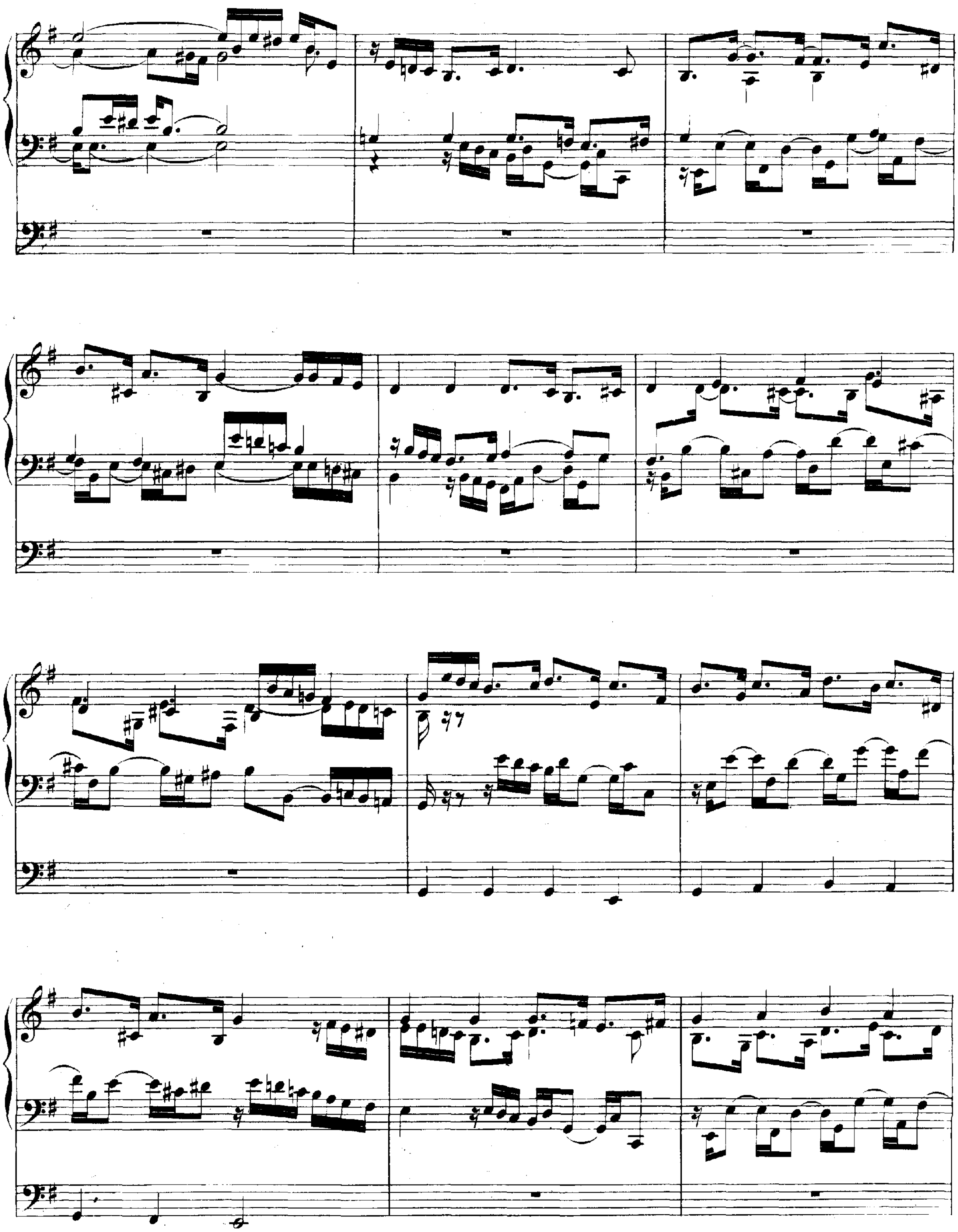
Jesus Christus, unser Heiland.*)

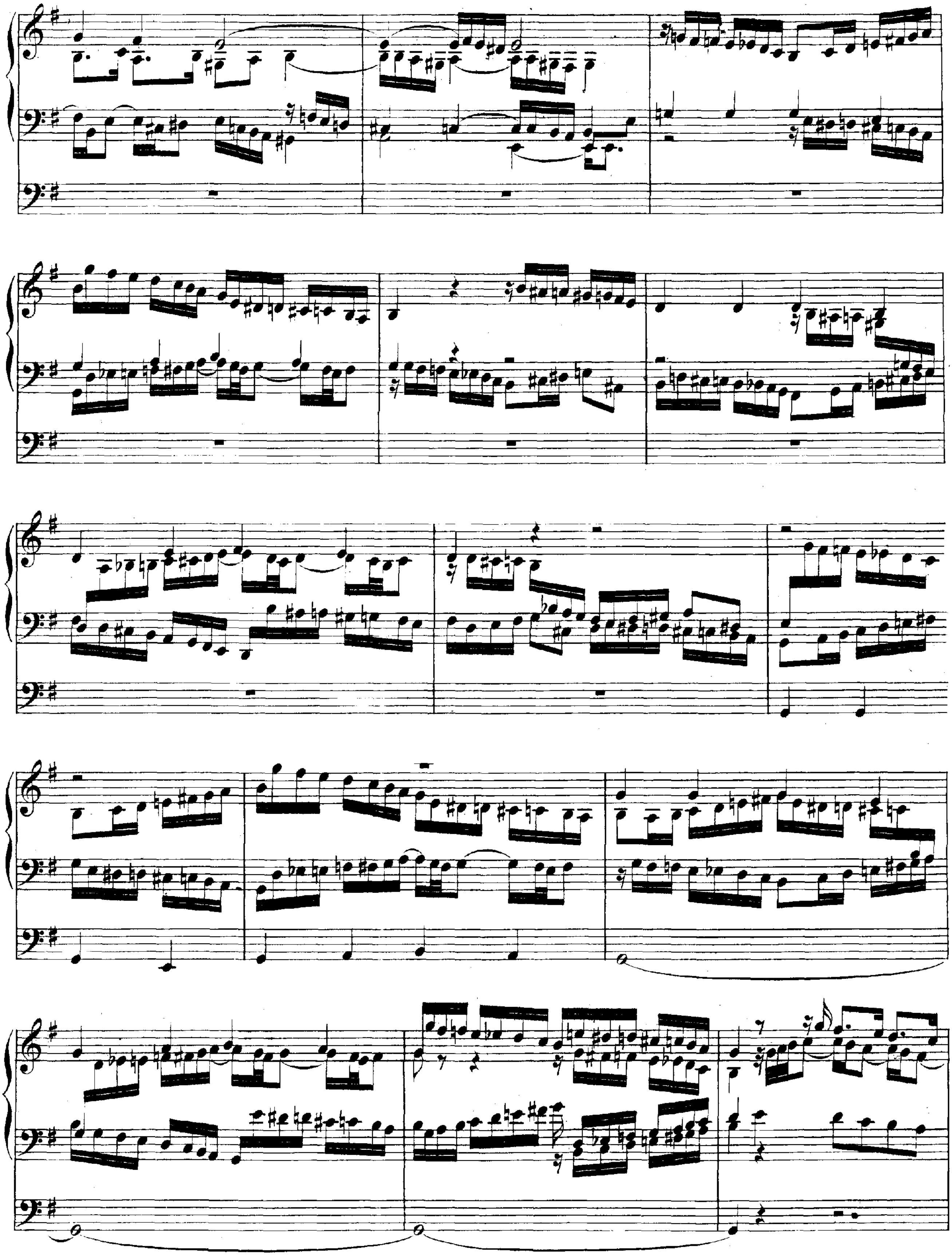
sub Communione. Pedaliter.

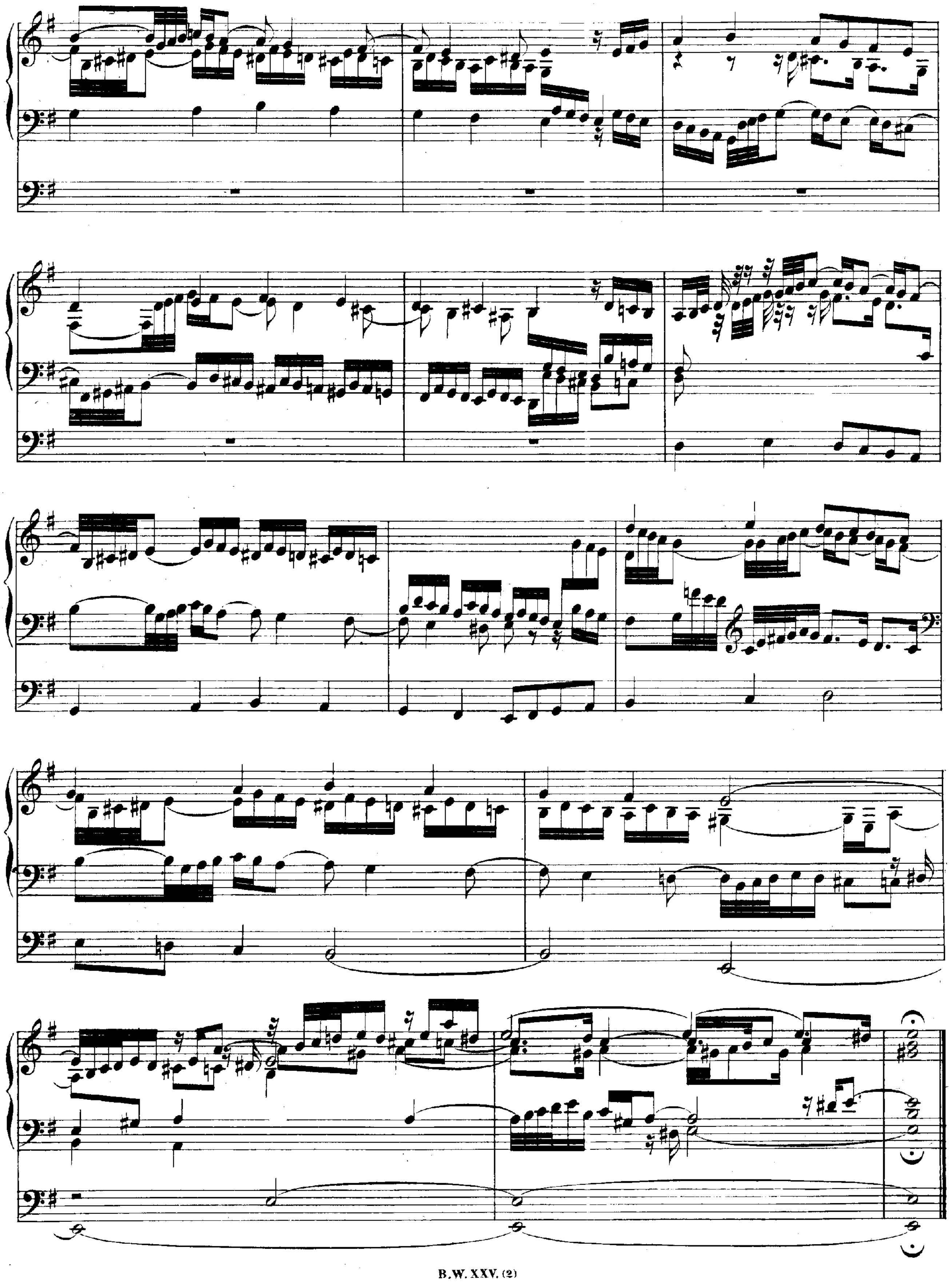
di J. S. Bach.



*) Siehe die ältere Lesart im Anhange Seite 188.



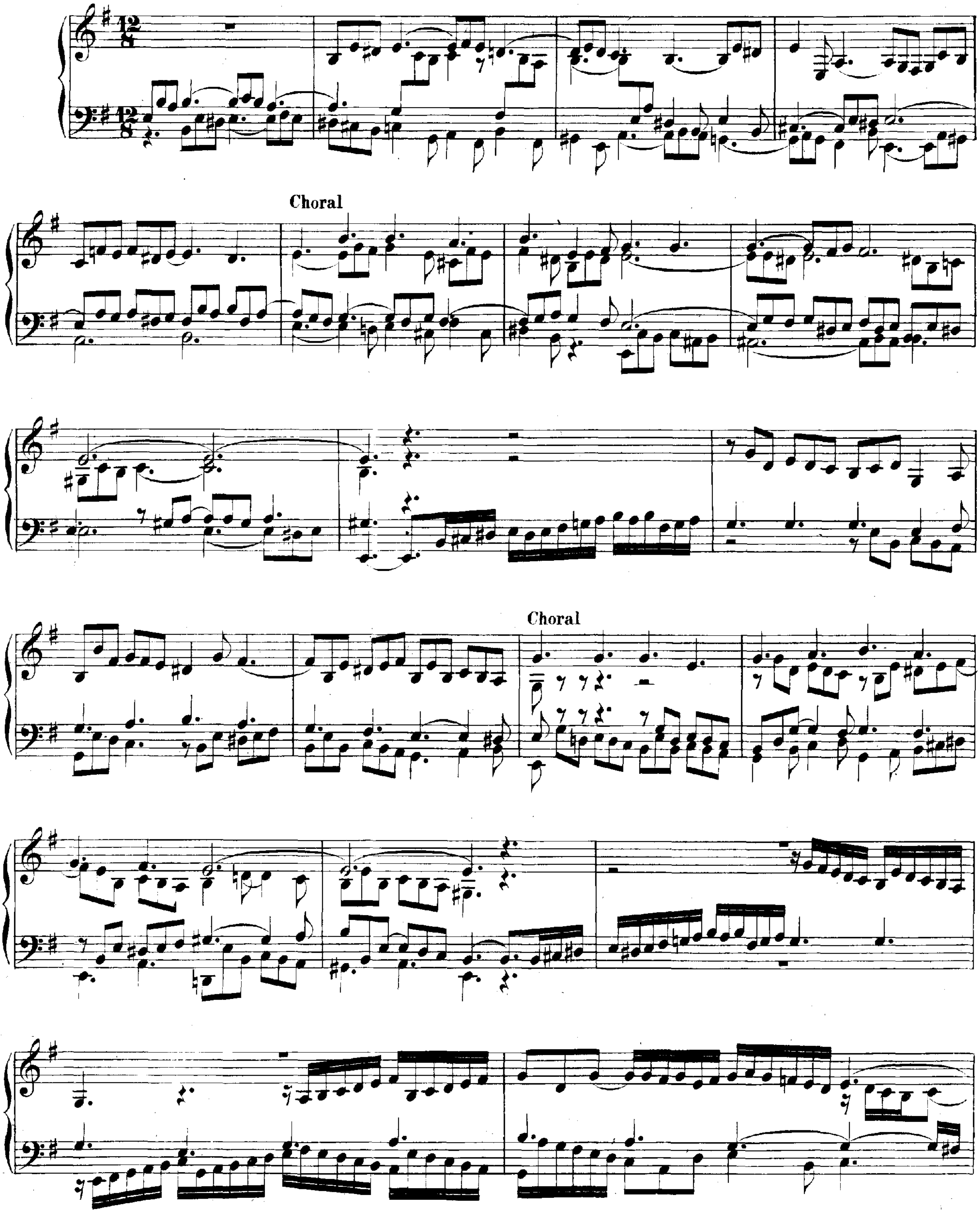


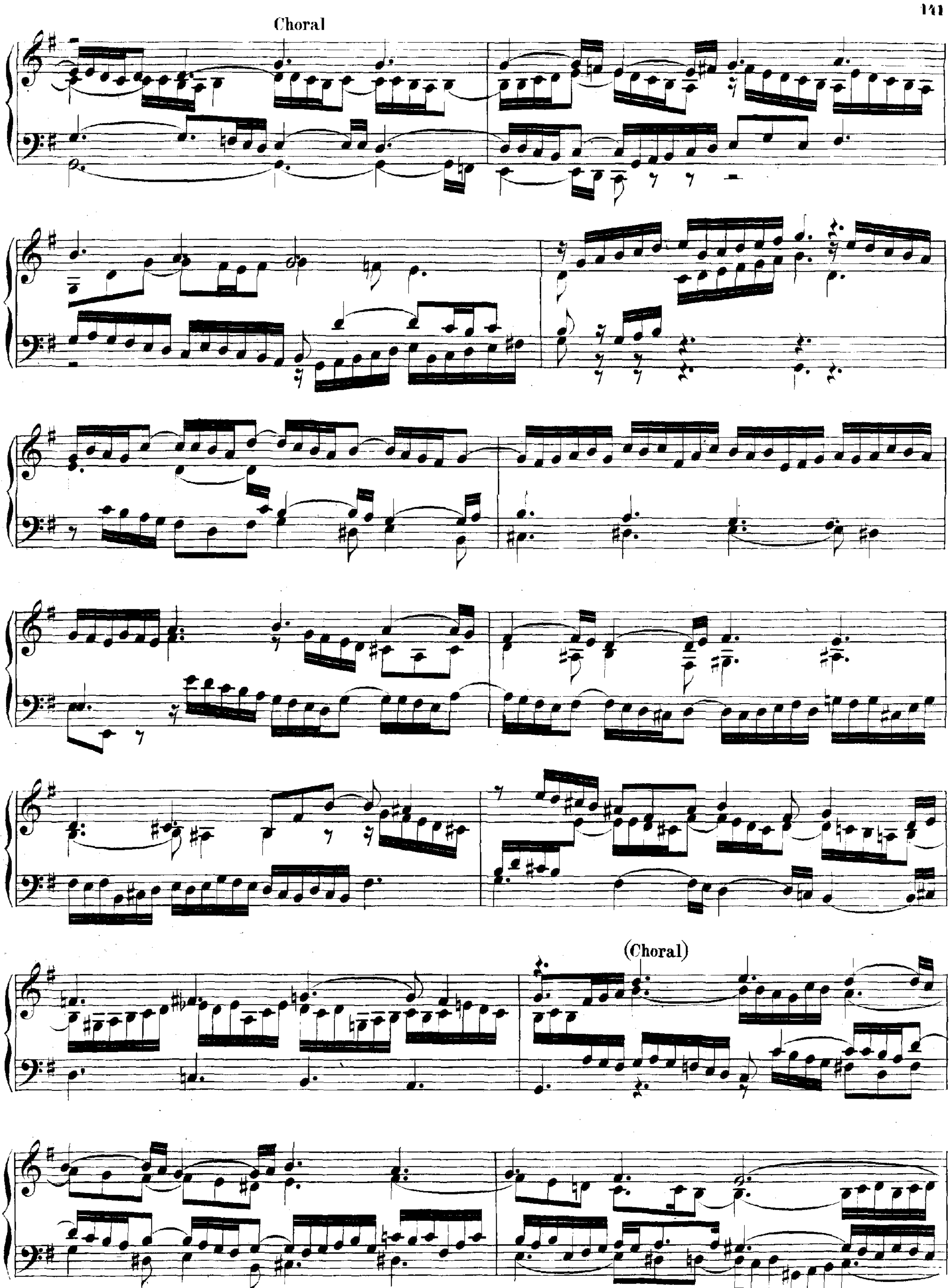


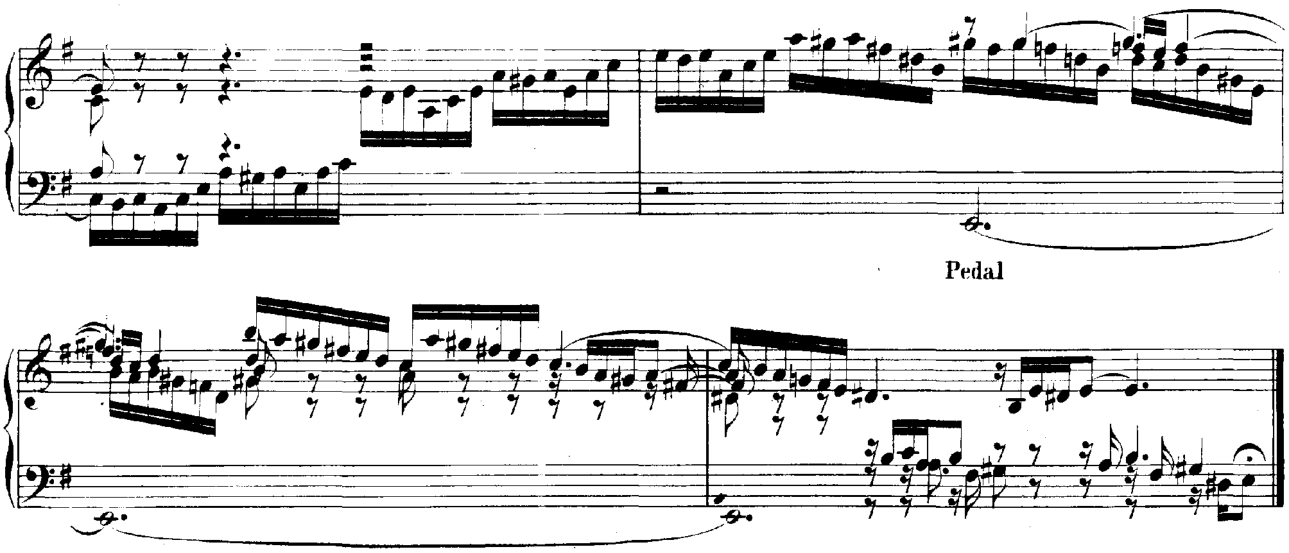
Jesus Christus, unser Heiland.

alio modo

di J. S. Bach.



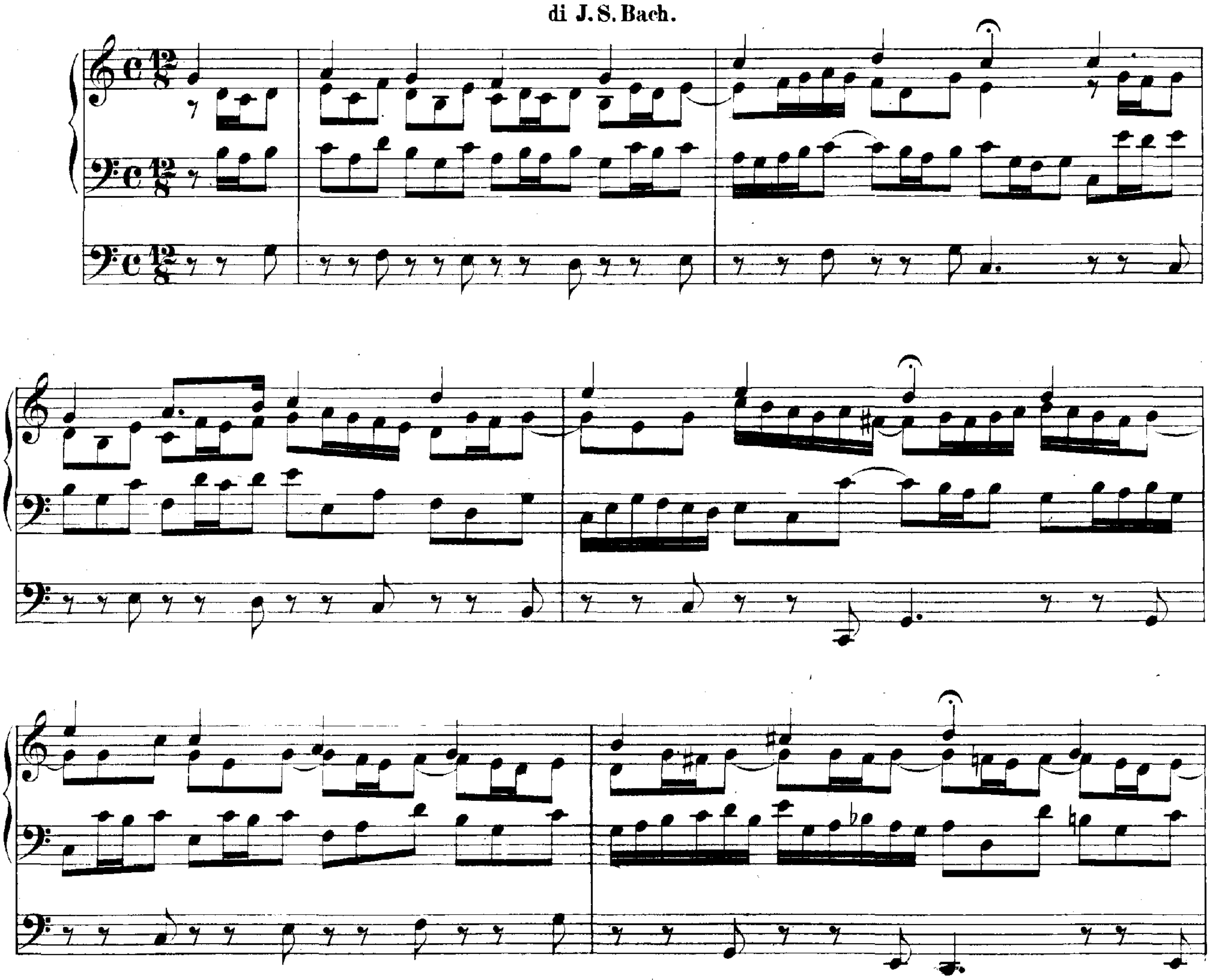

Choral
(Choral)



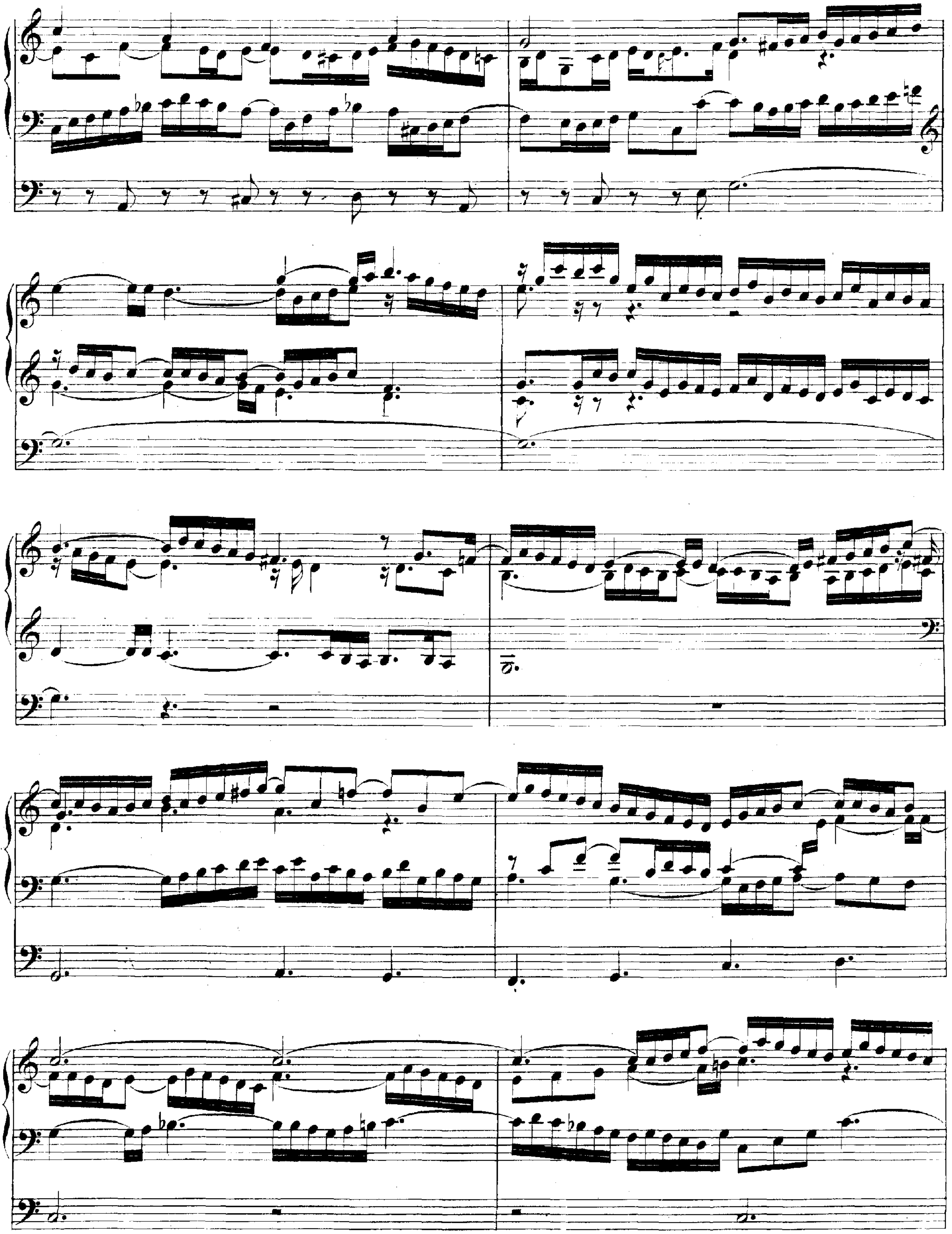
Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist*)

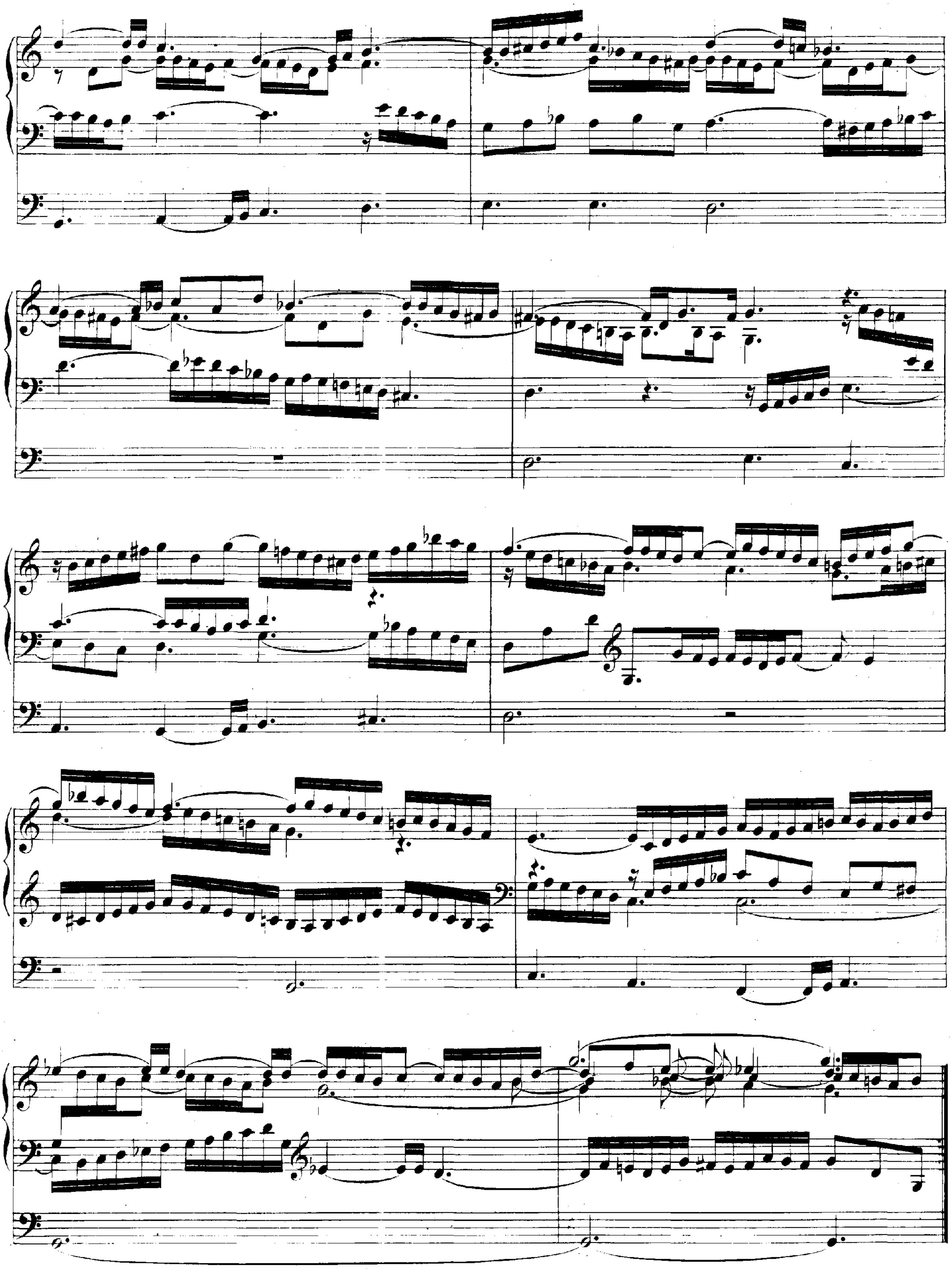
in Organo pleno con Pedale obligato

di J. S. Bach.



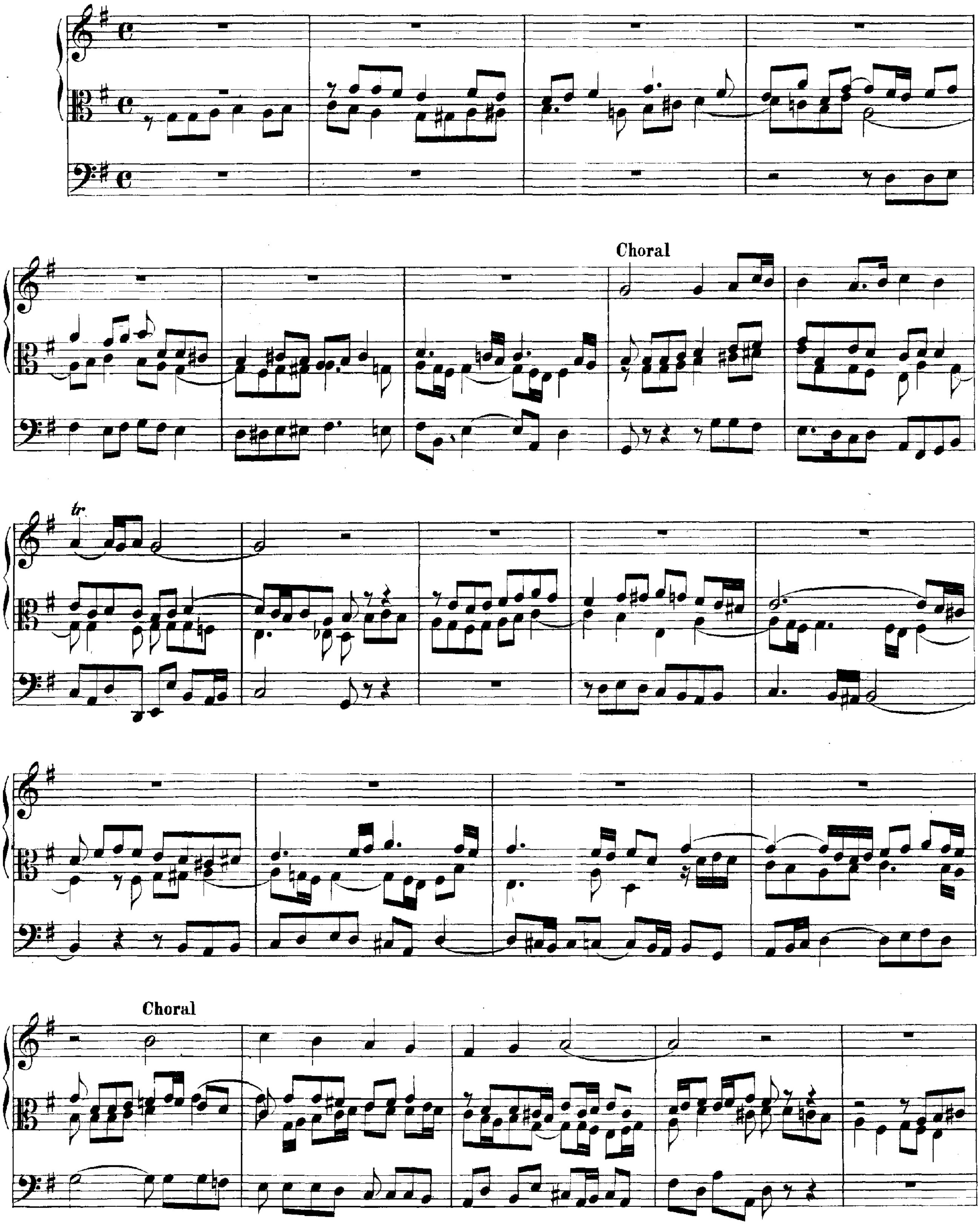
*) Vergleiche die ältere, kürzere Lesart im „Orgelbüchlein", Seite 47.



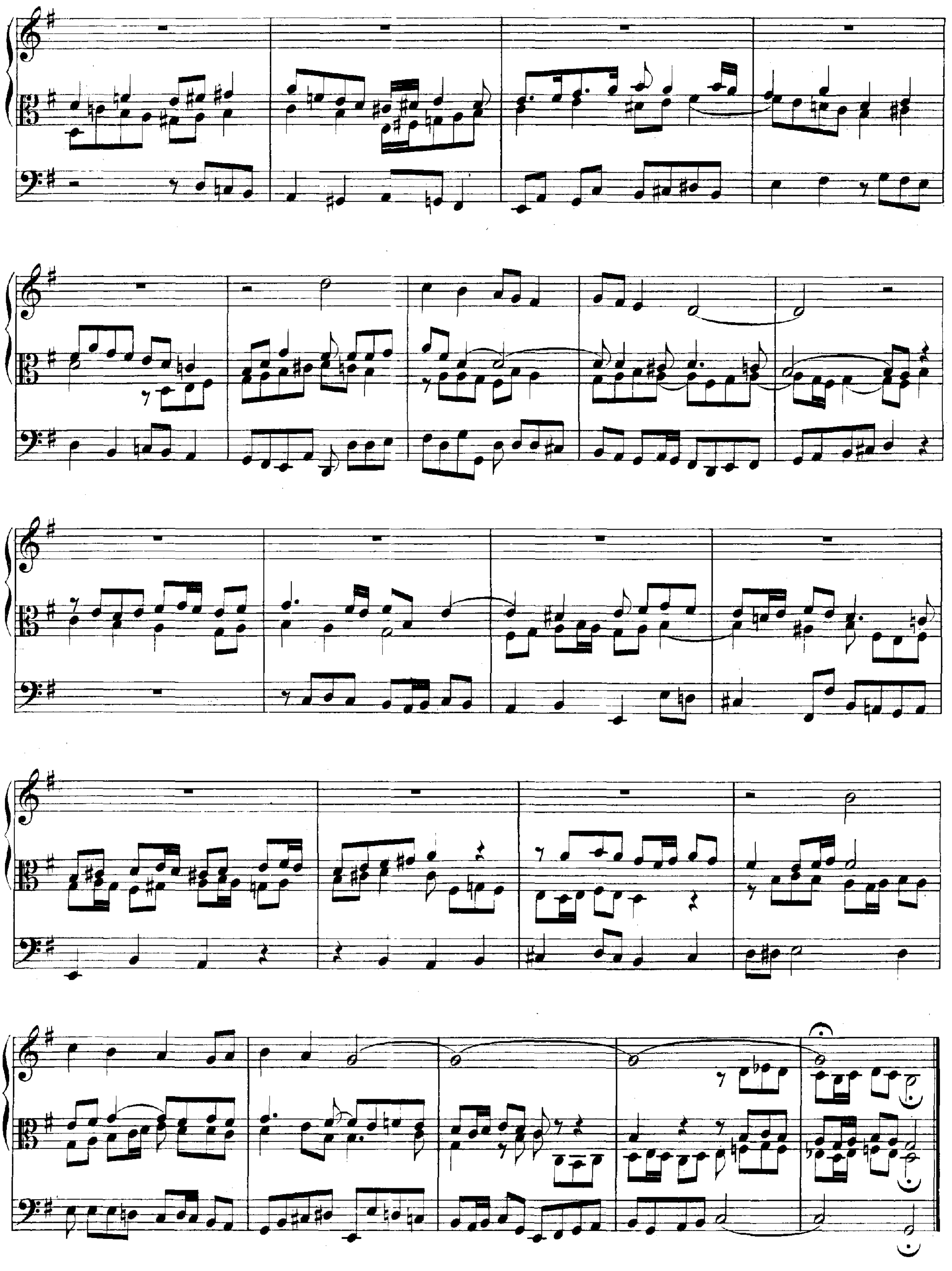


Vor deinen Thron tret' ich.*)

(oder: Wenn wir in höchsten Nöthen sein.)



*) Vergleiche die ältere, kürzere Lesart: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein" im „Orgelbüchlein", Seite 57.



Anhang.

a, Zwei ältere Lesarten zu Sammlung I.
(Orgelbüchlein)

b, Fünfzehn ältere Lesarten zu Sammlung III.

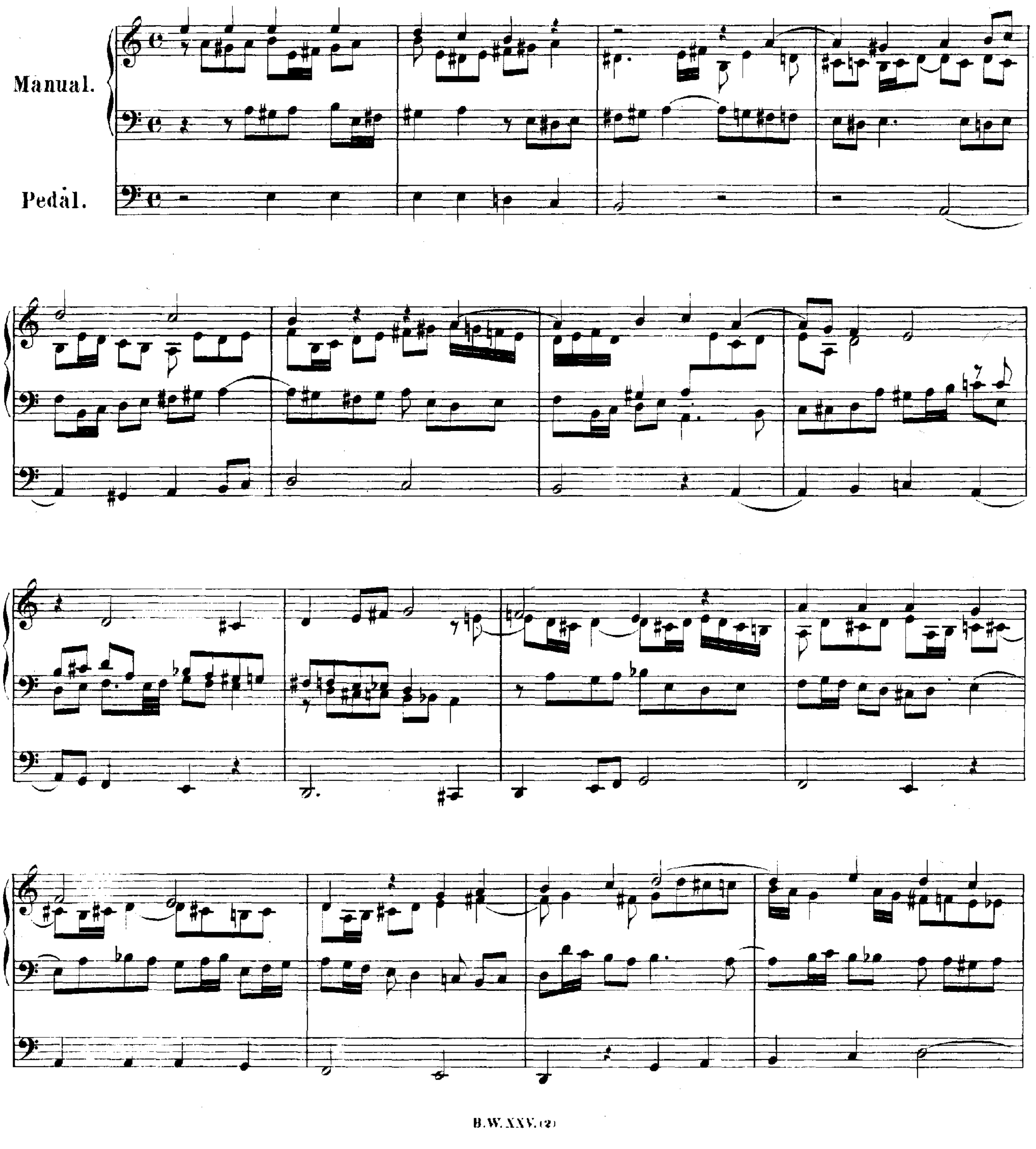
a) Zwei ältere Lesarten zu Sammlung I.

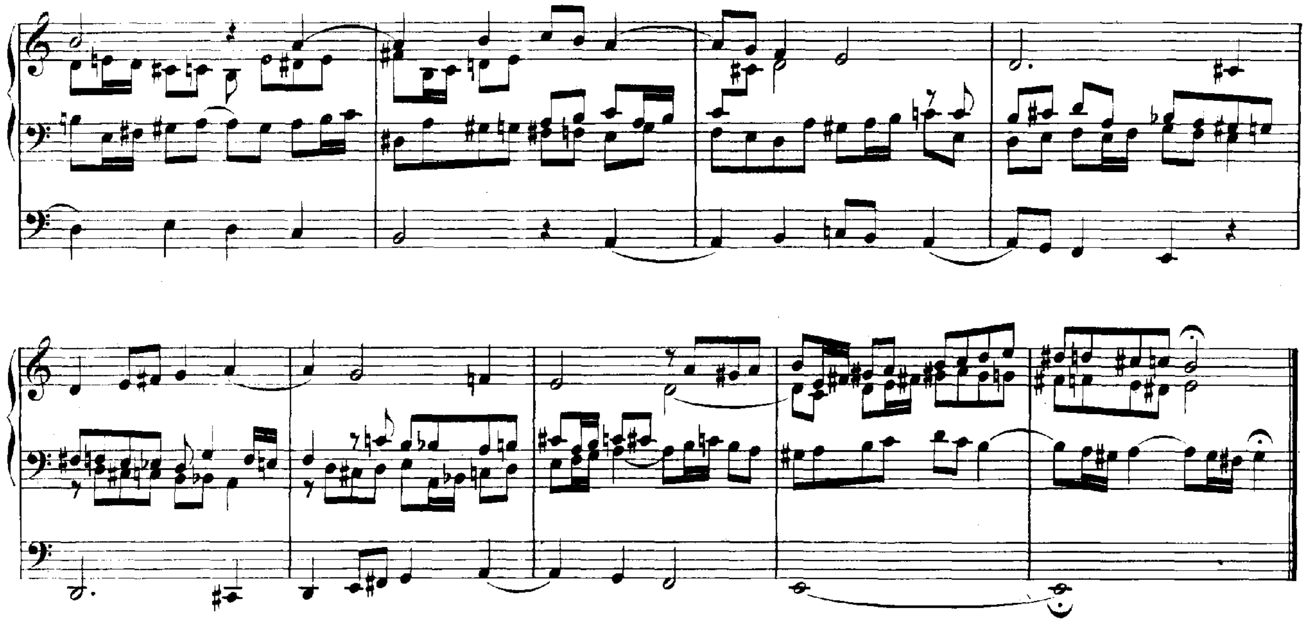
(Orgelbüchlein.)

Ältere Lesart zu Seite 30.

Christus, der uns selig macht.

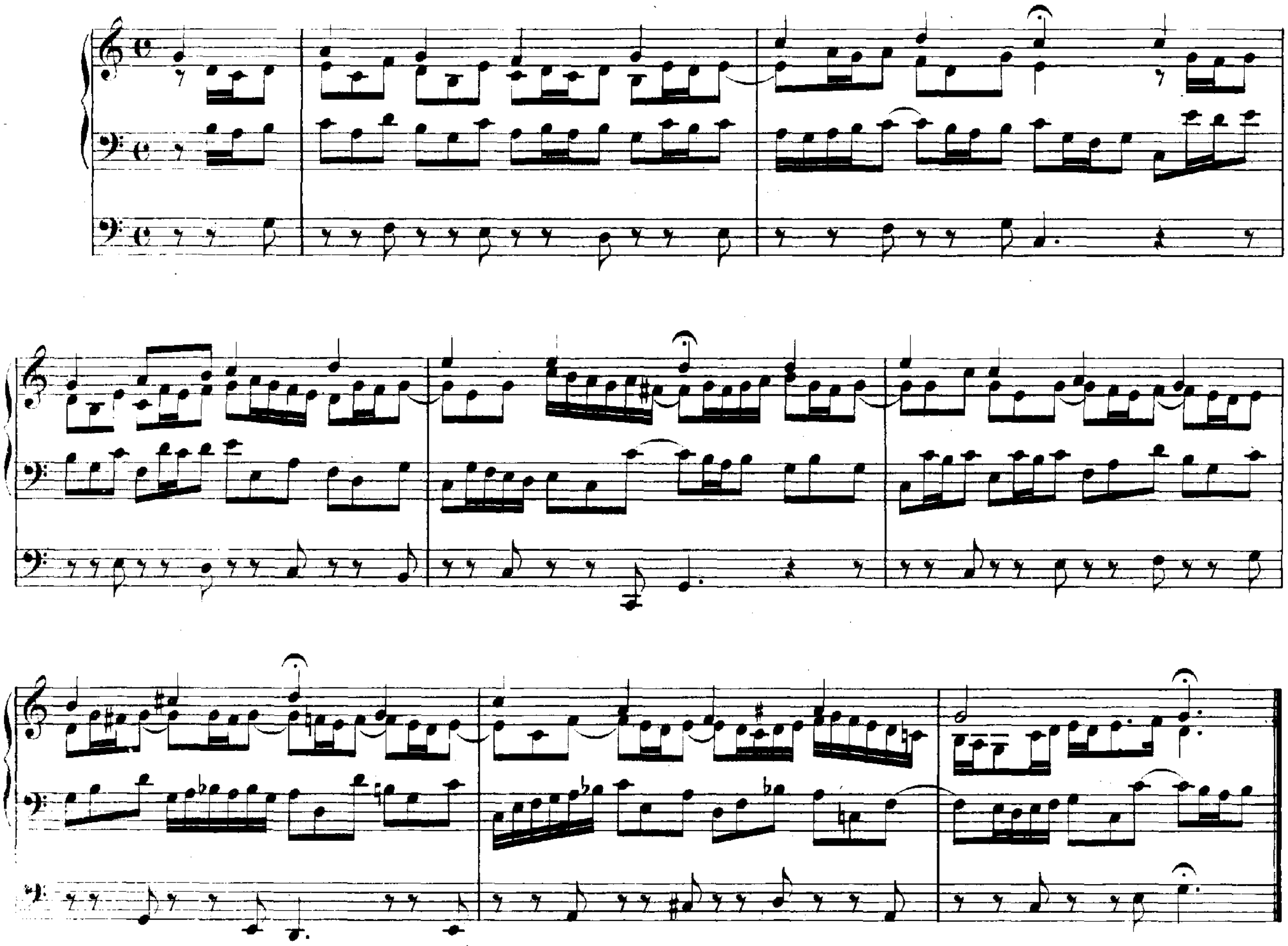
in Canone all' Ottava.





Ältere Lesart zu Seite 47.

Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist.

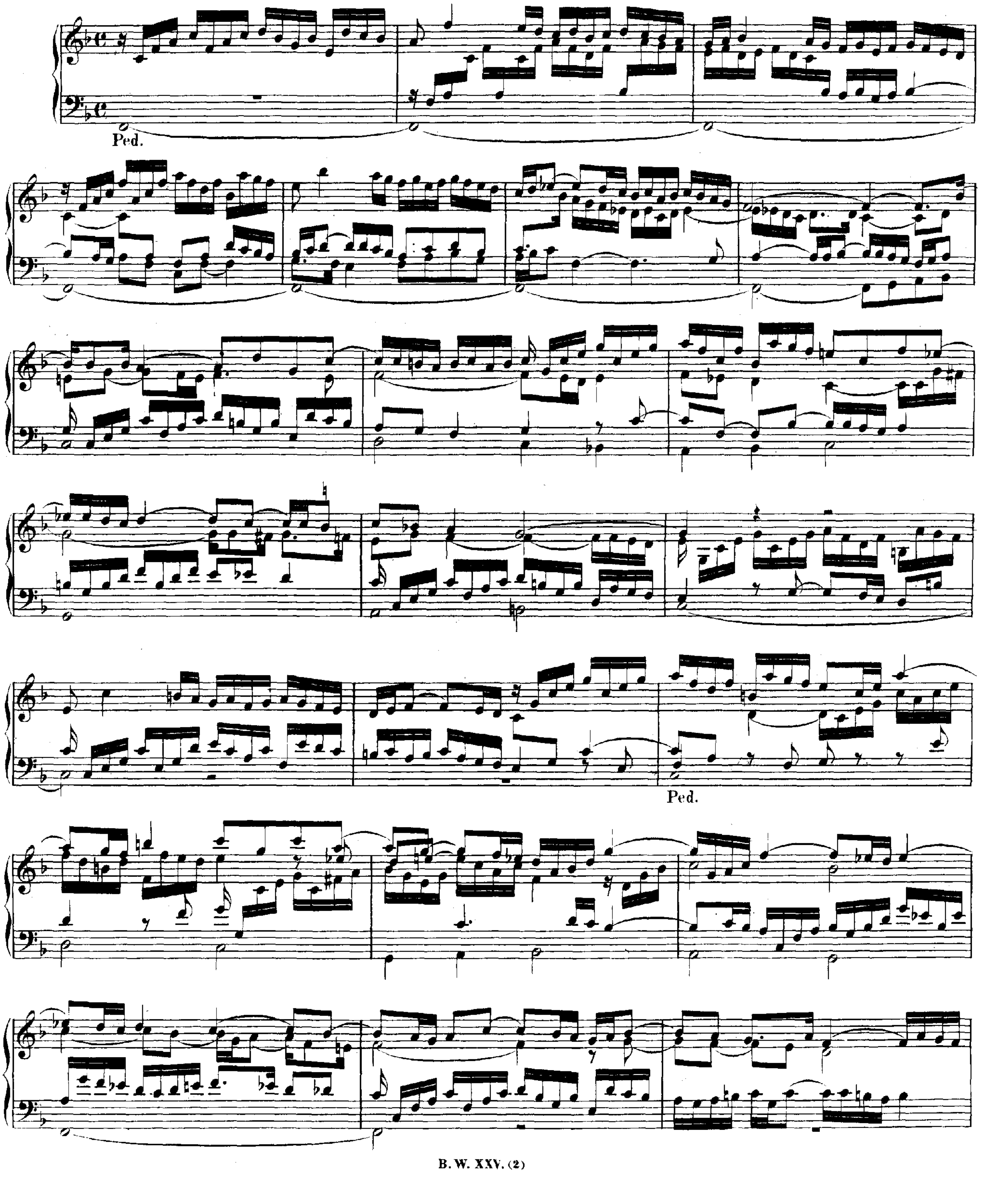


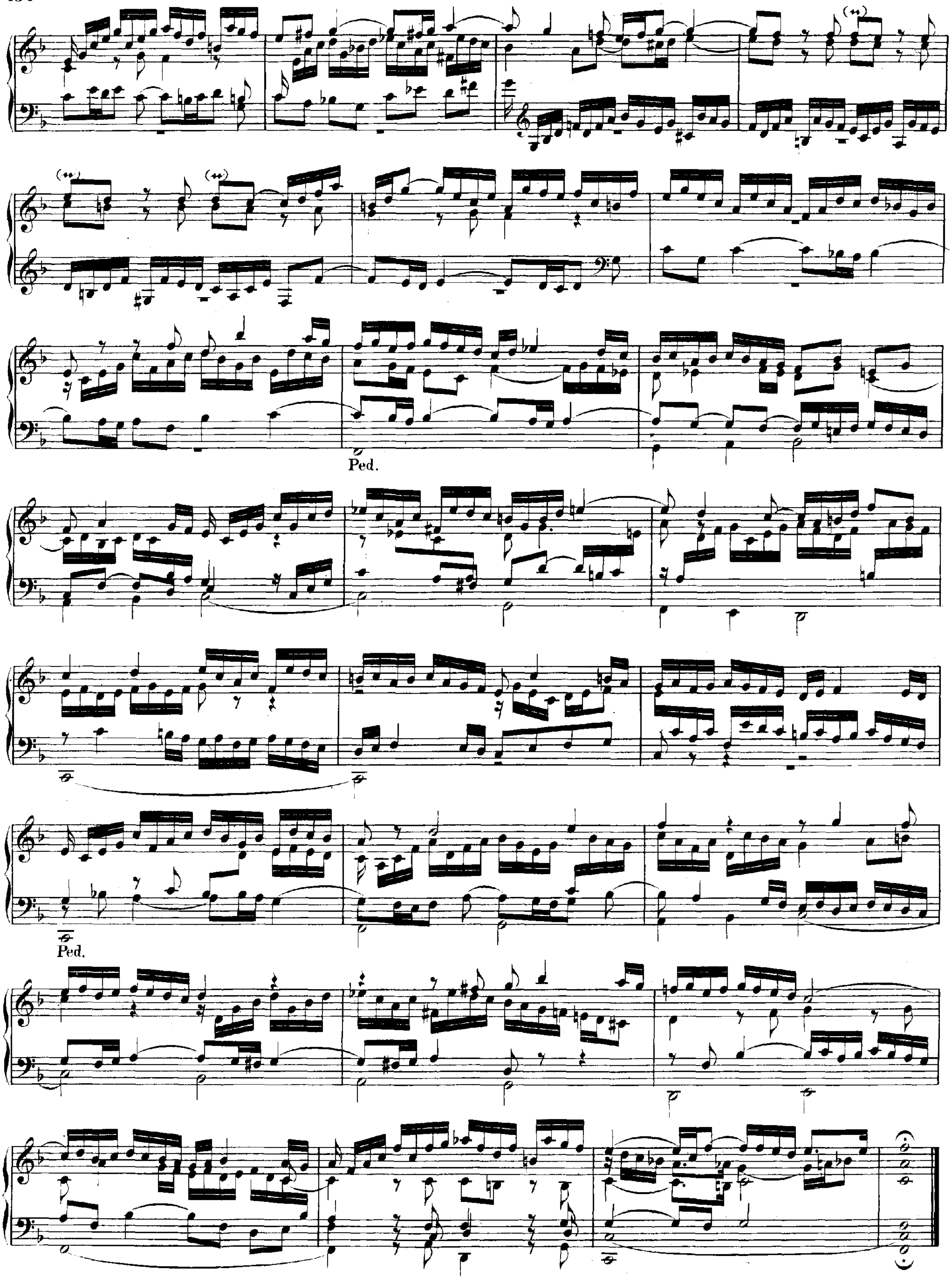
b) Funfzehn ältere Lesarten zu Sammlung III.

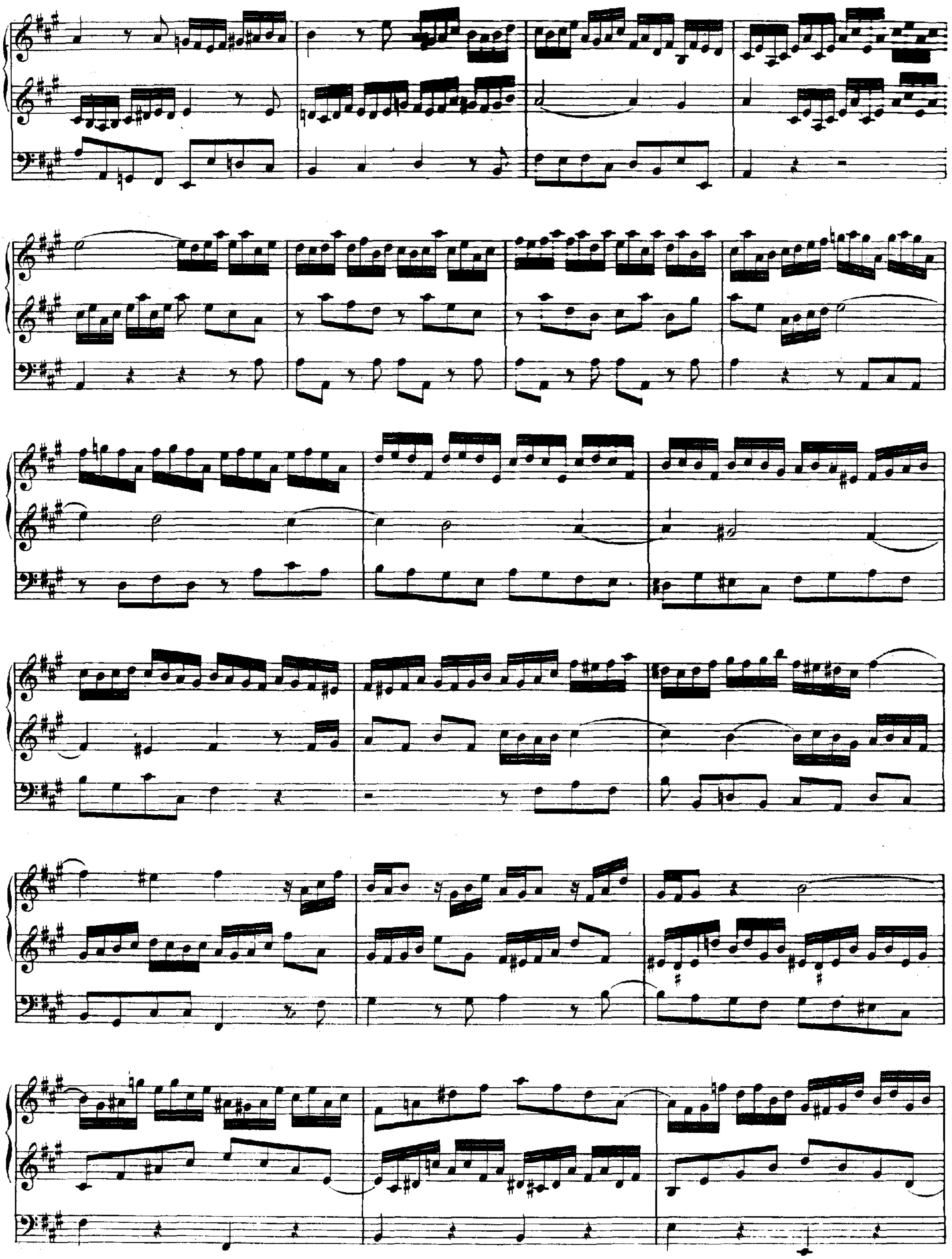
Ältere Lesart zu Seite 79.

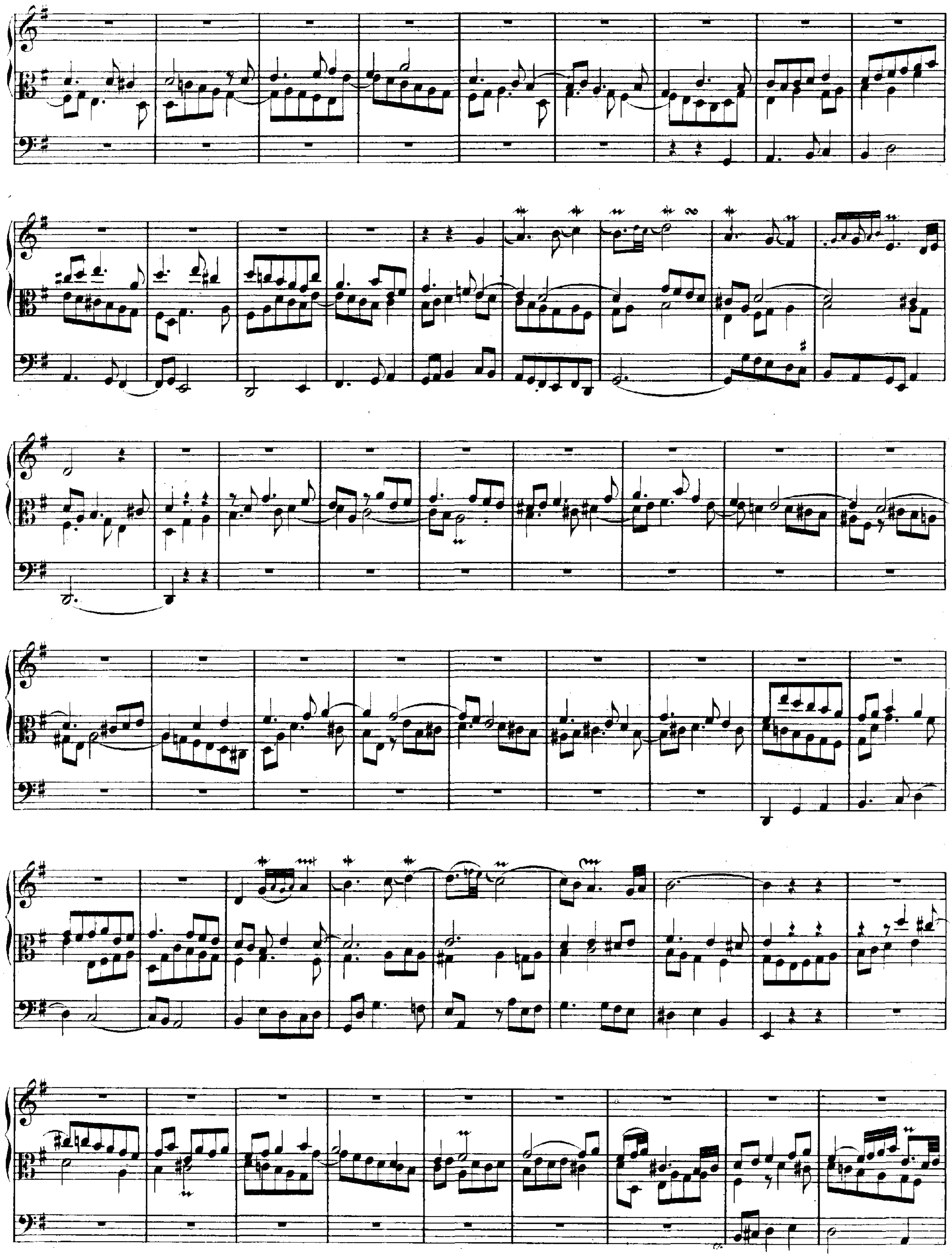
Fantasia (Praeludium) super

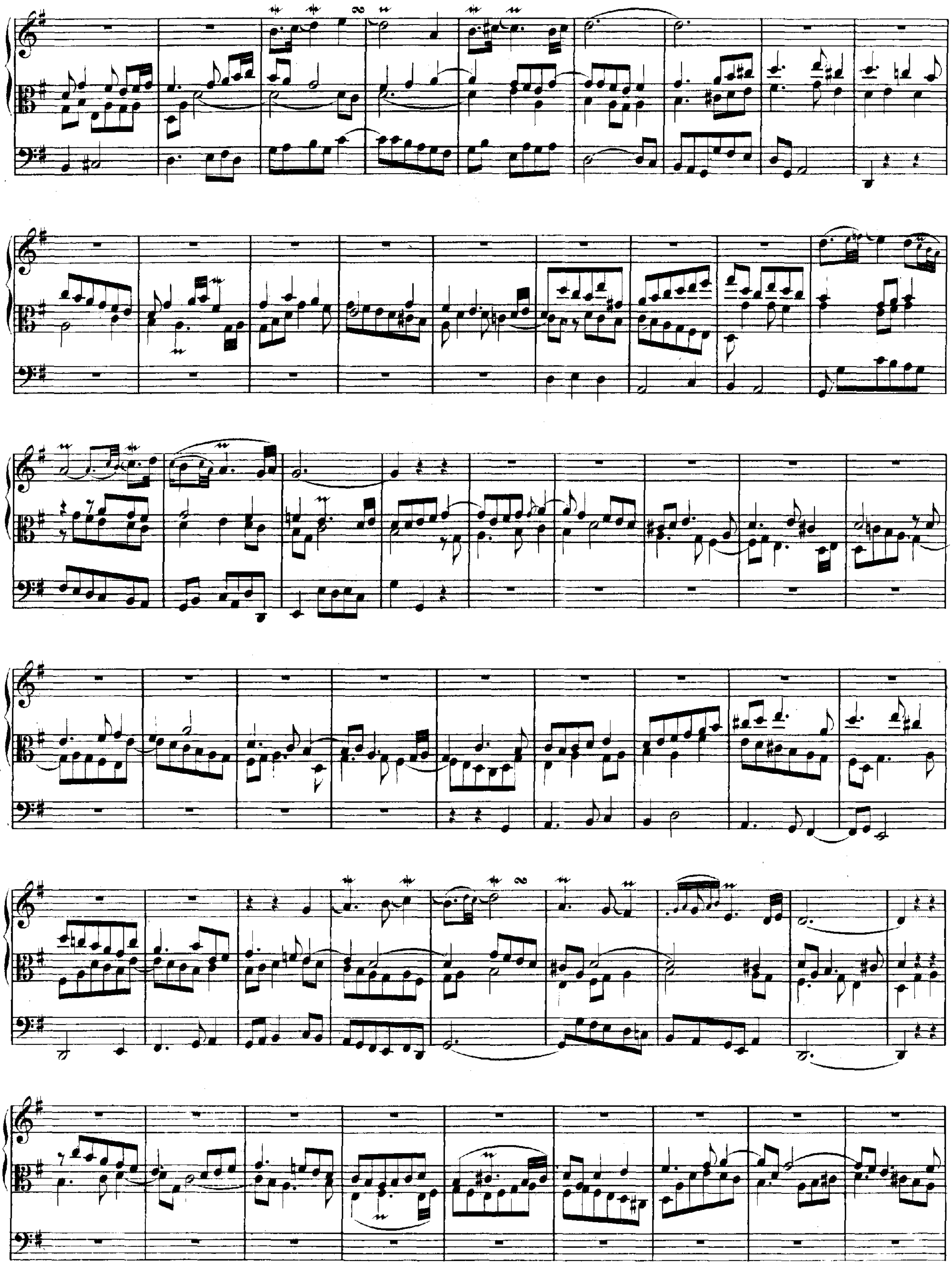
Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

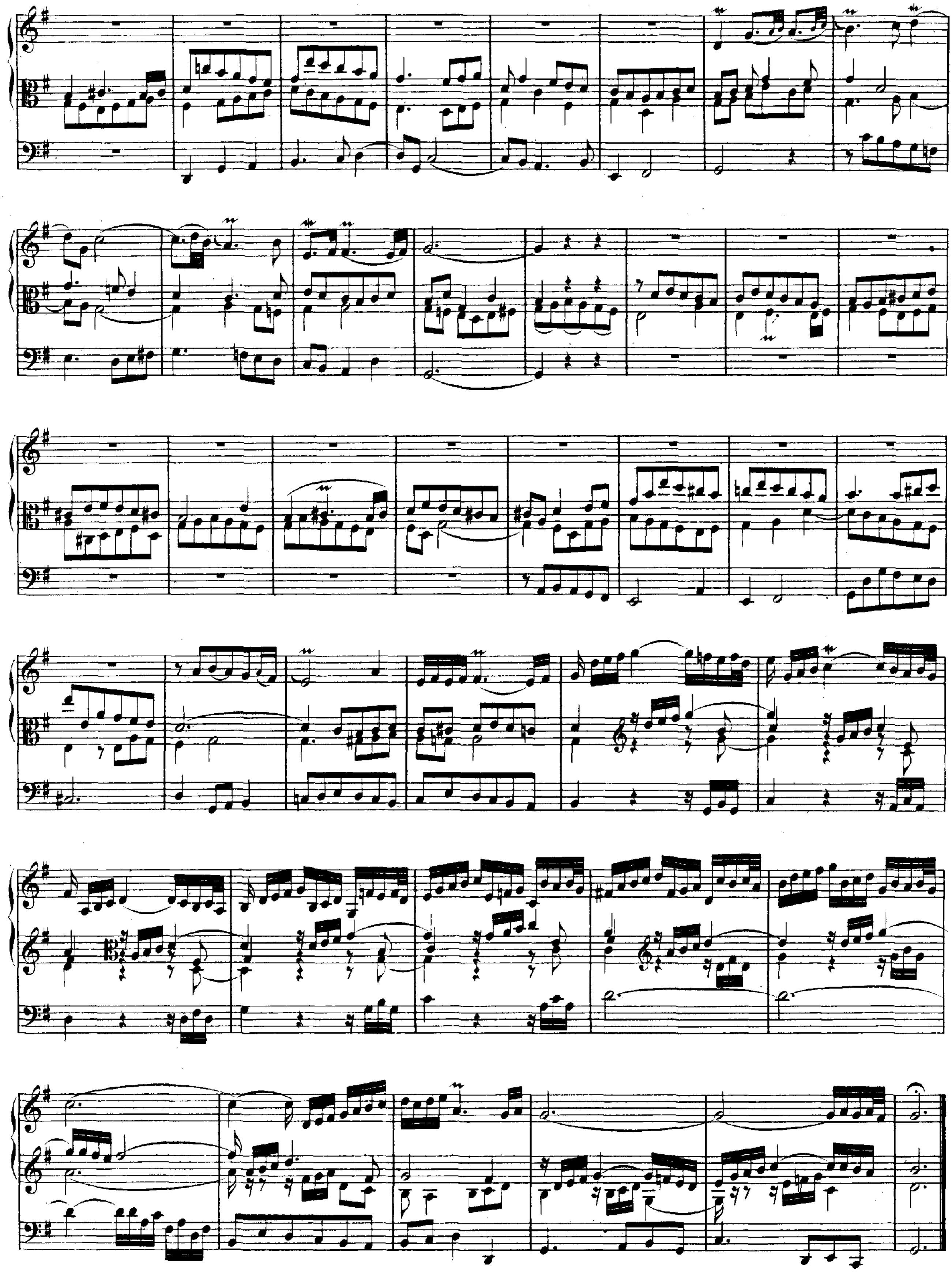



Ped.
Ped.





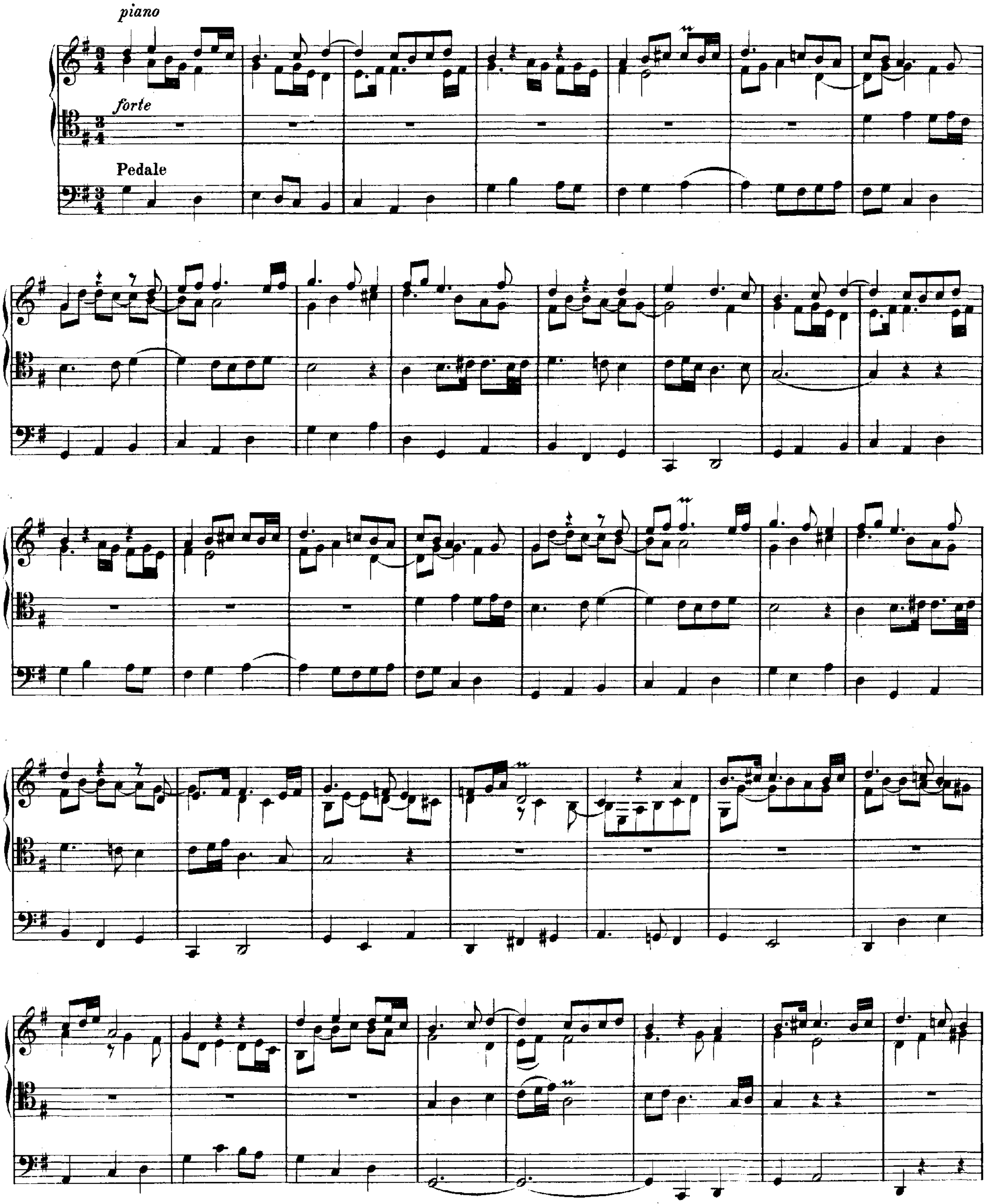


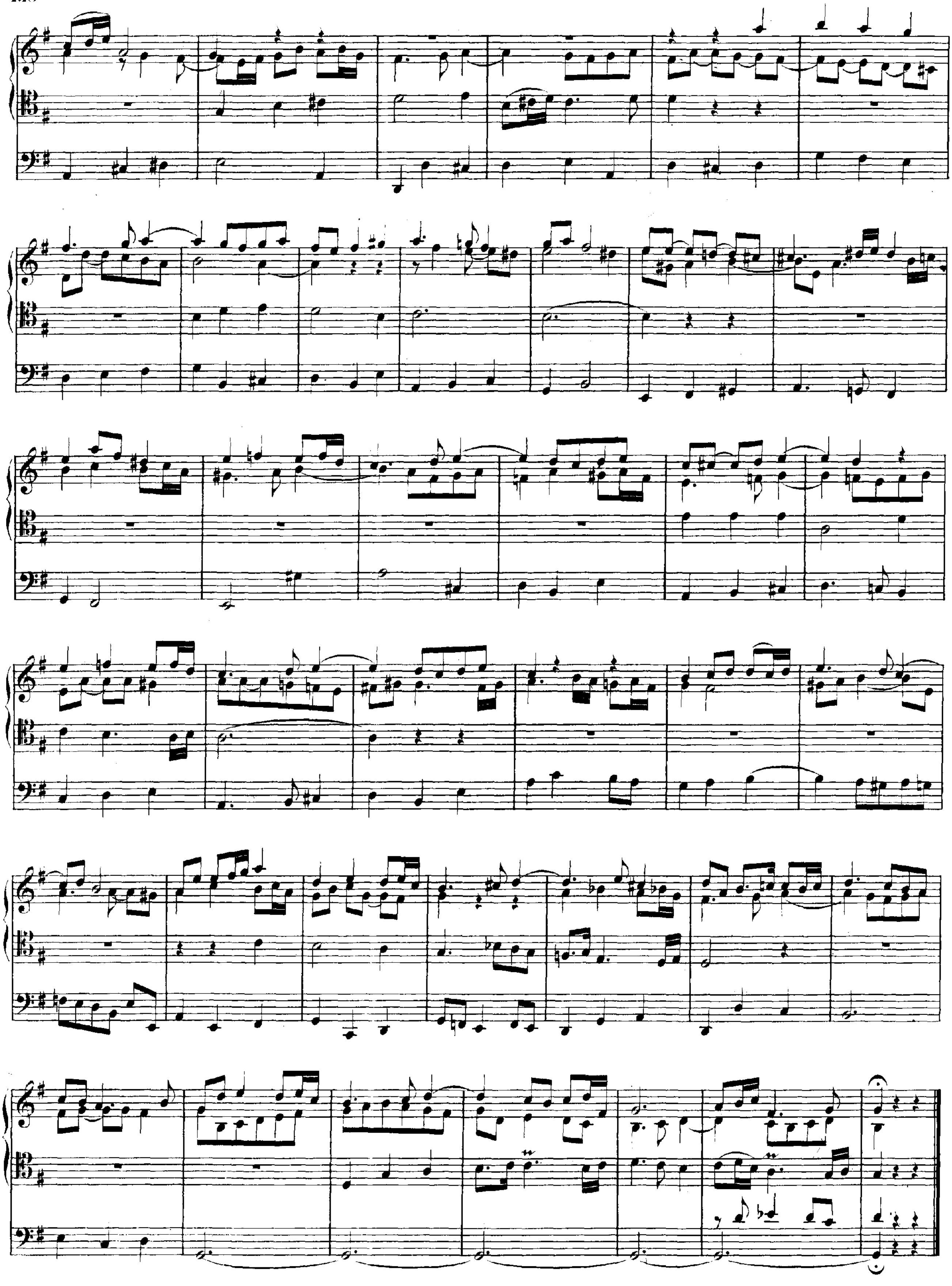


Ältere Lesart zu Seite 92.

An Wasserflüssen Babylon.

alio modo a 4 (con 2 Clav. e simp. Pedale.)

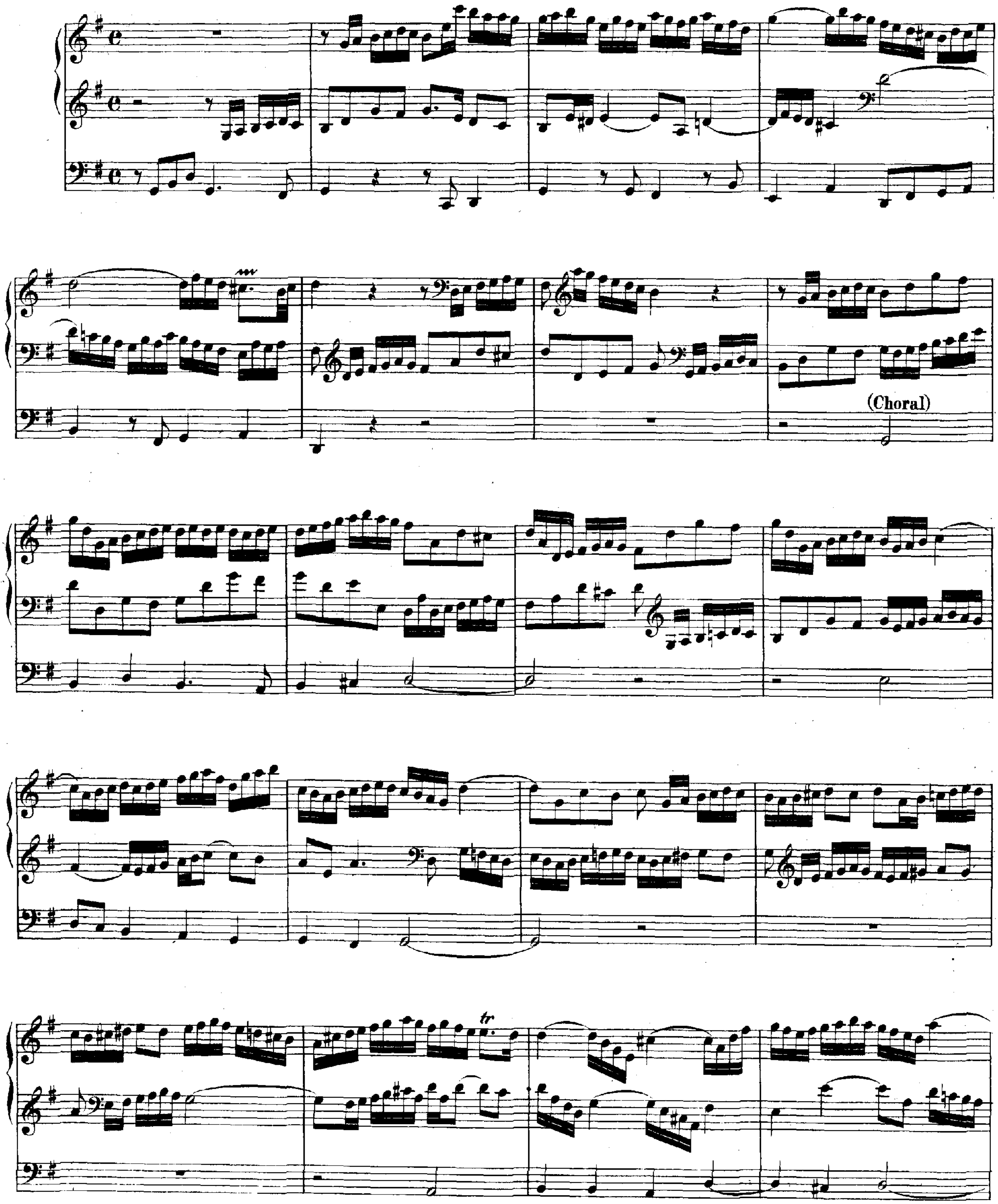


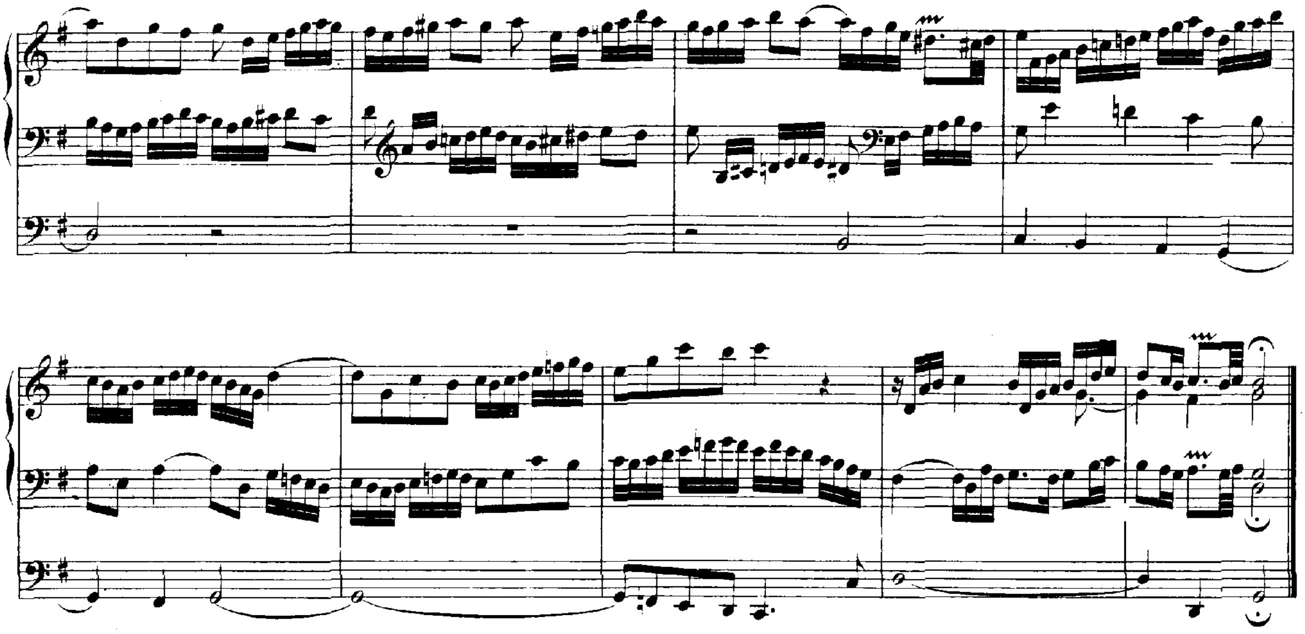


Drei ältere Lesarten zu Seite 98.

a. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.

Trio.

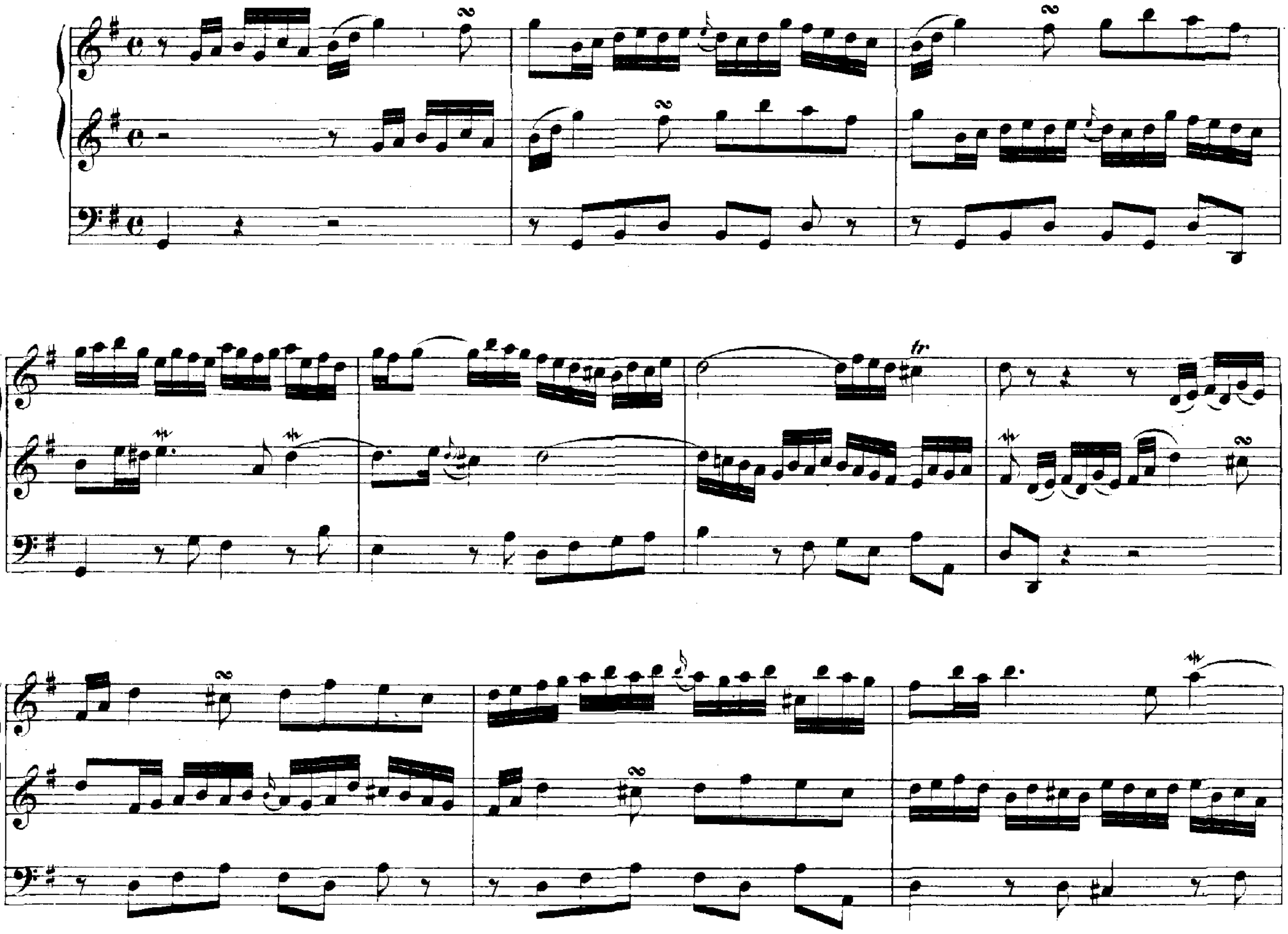


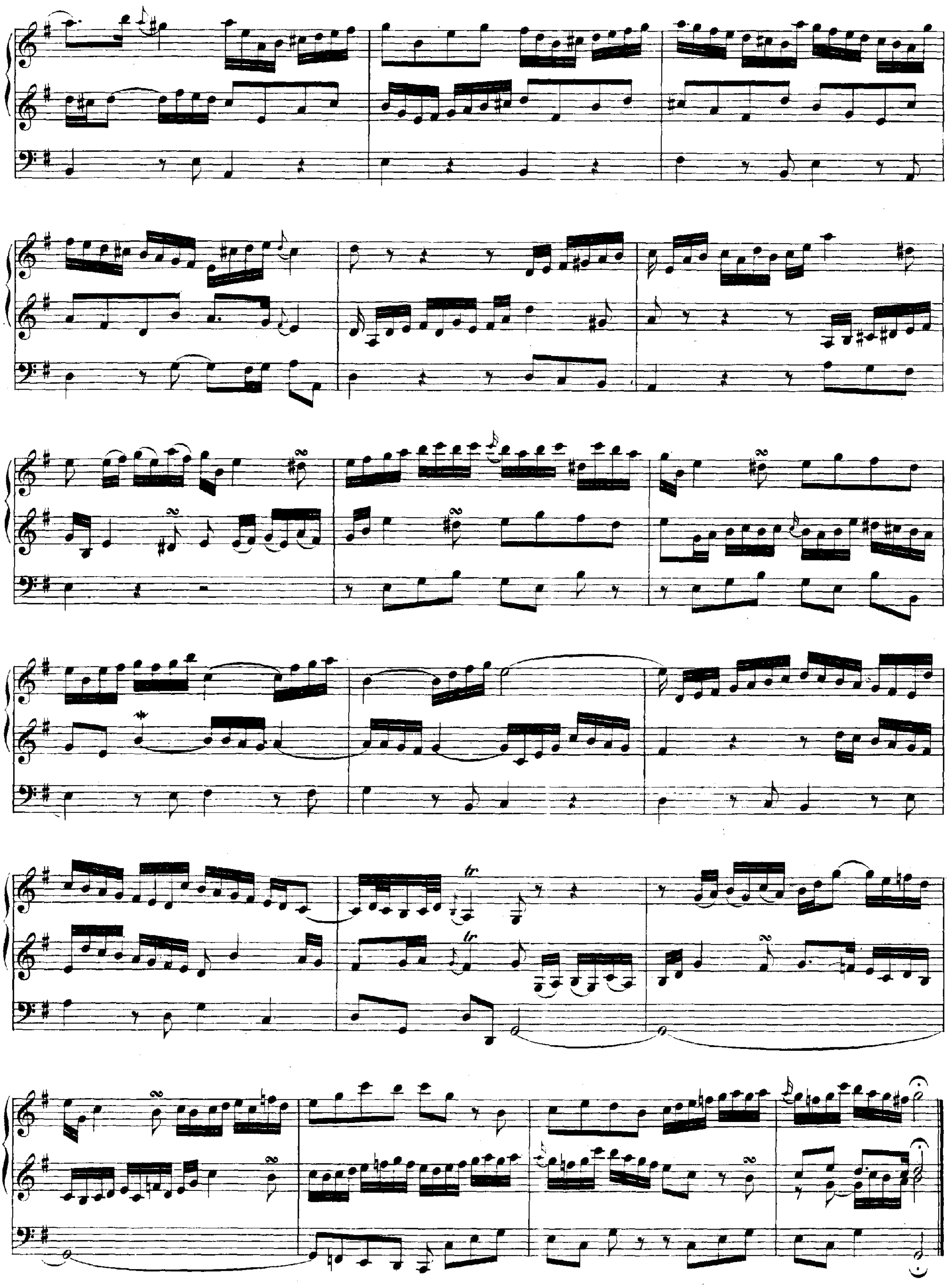


b. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.

Trio

a 2 Clav. e Ped.

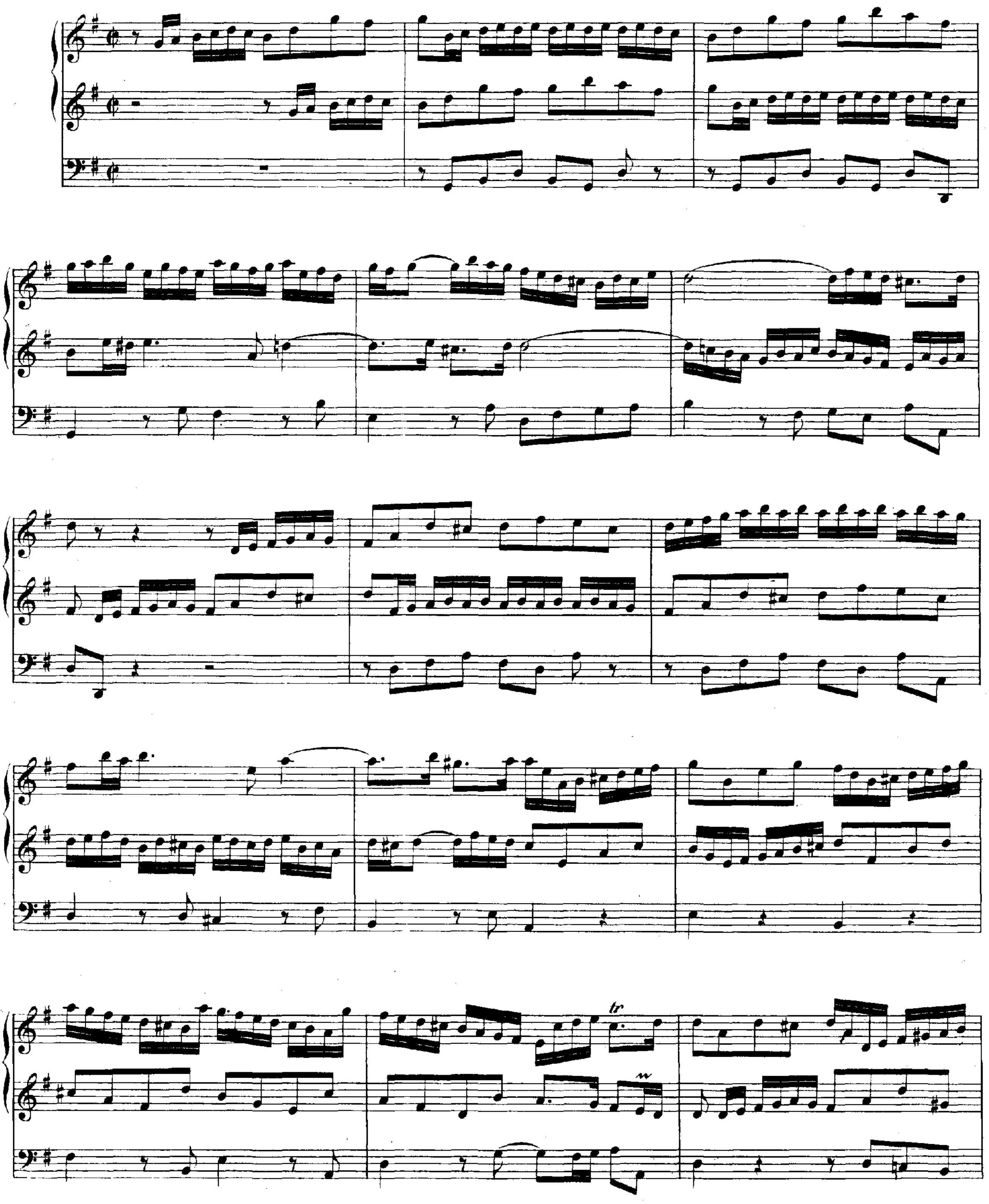


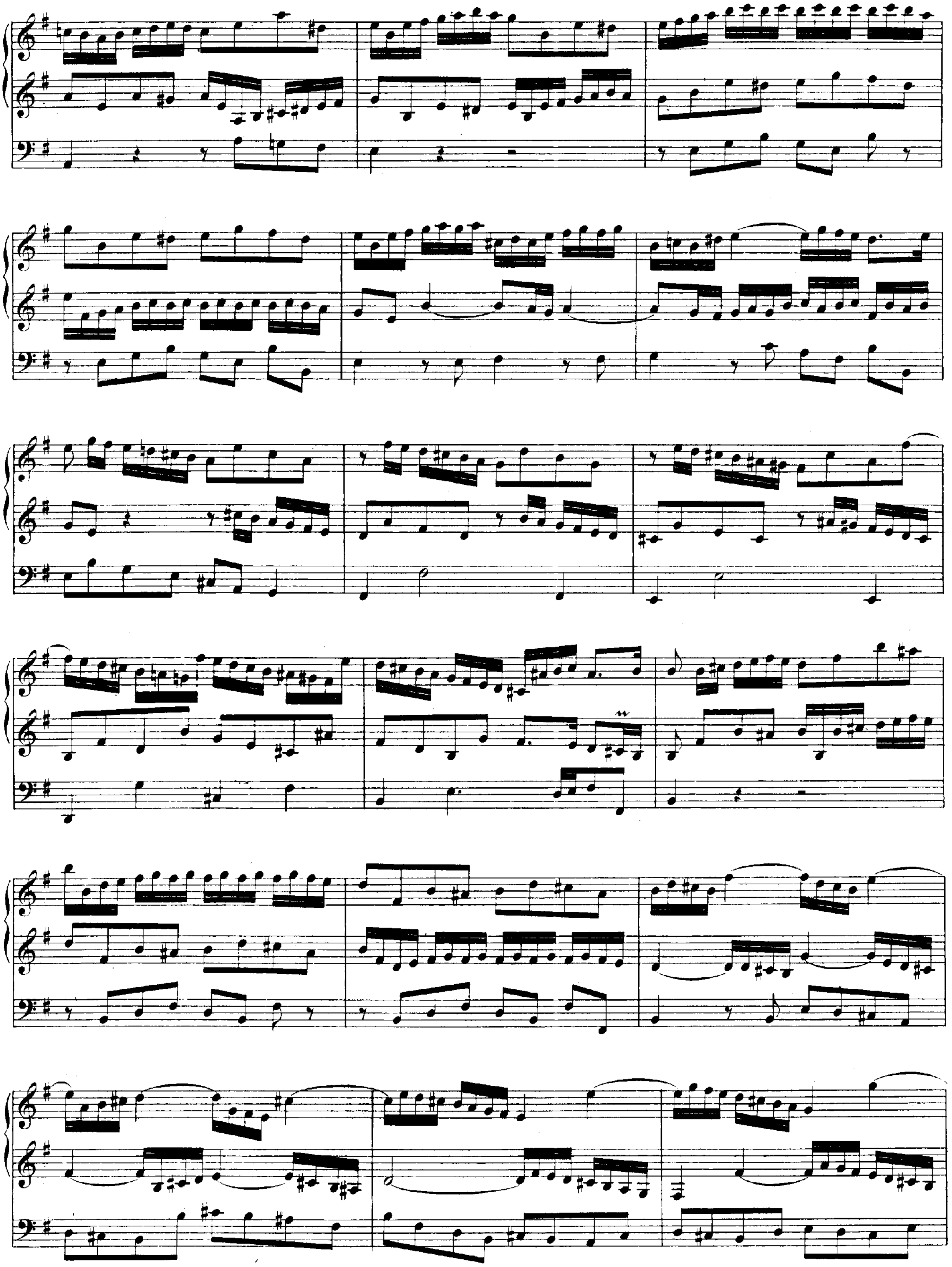


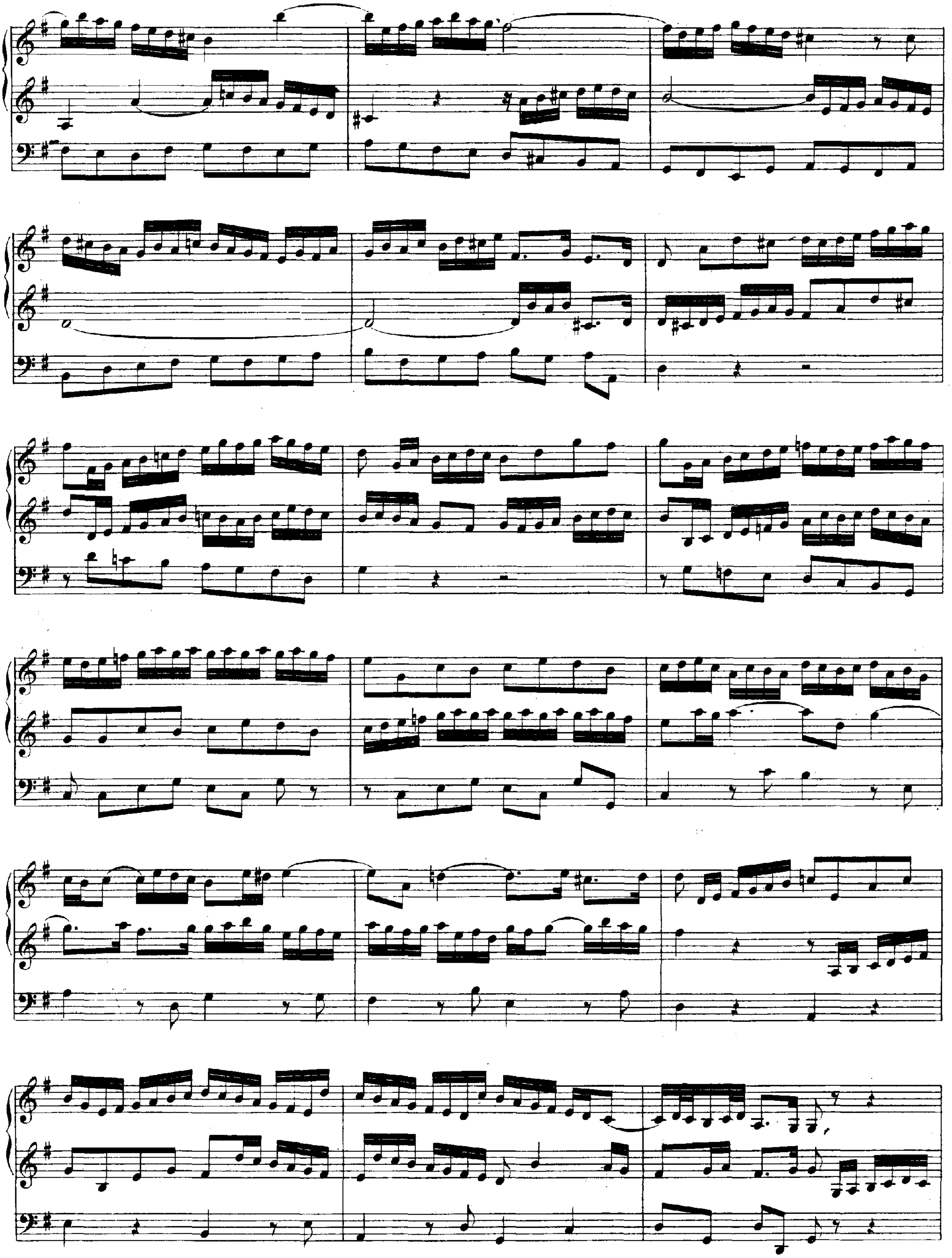
c. Trio super

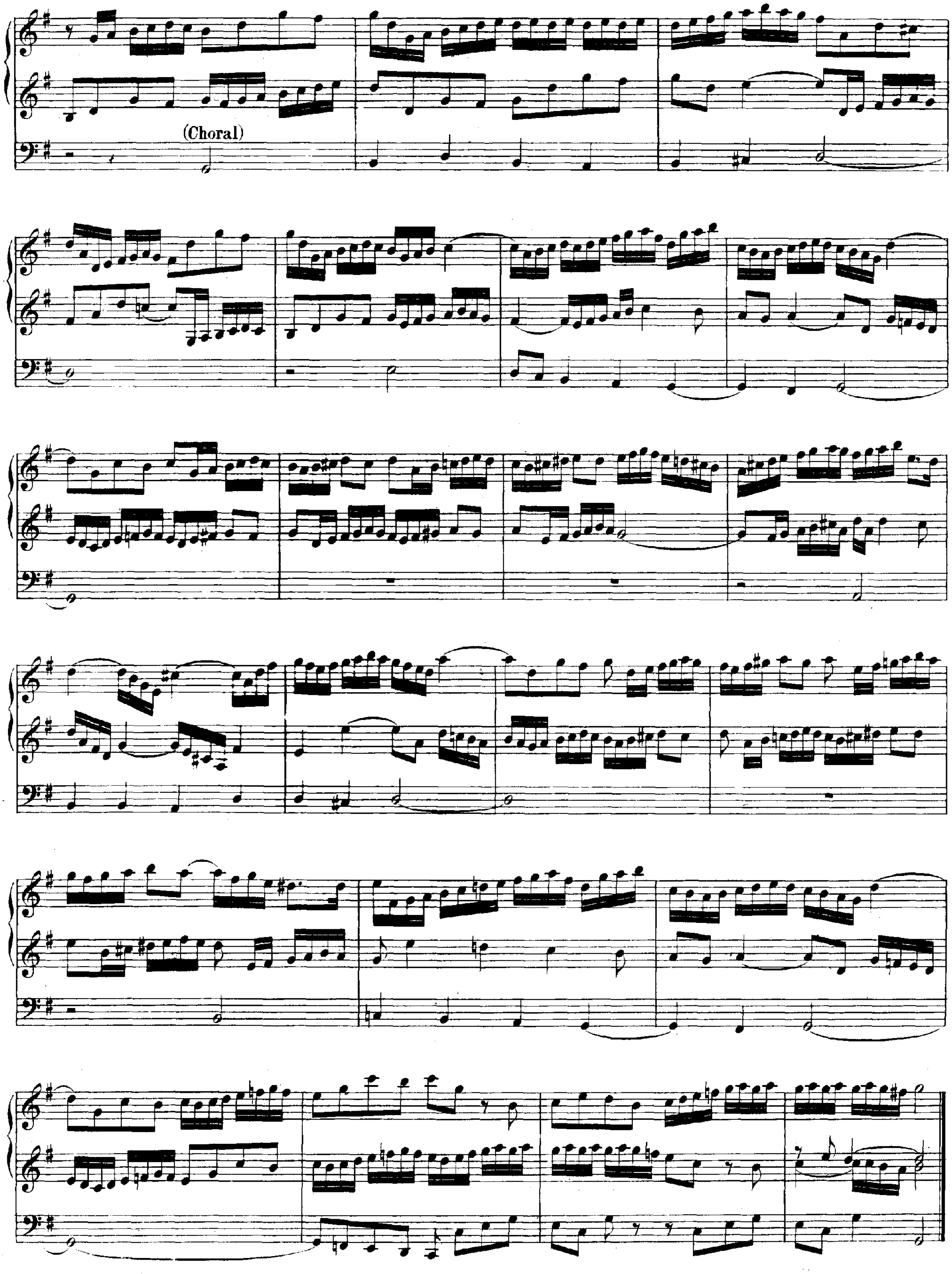
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.

a 2 Clav. e Ped.





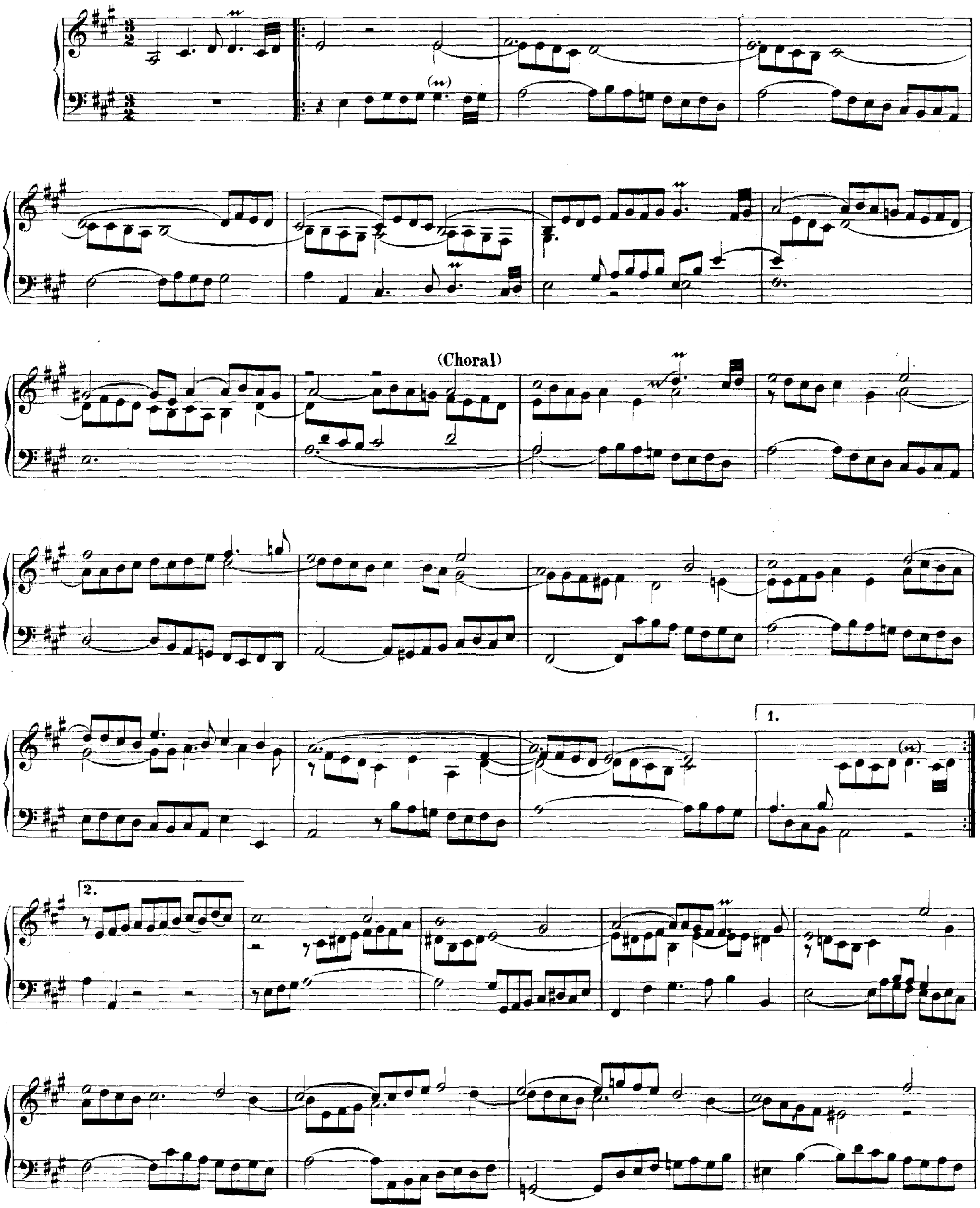


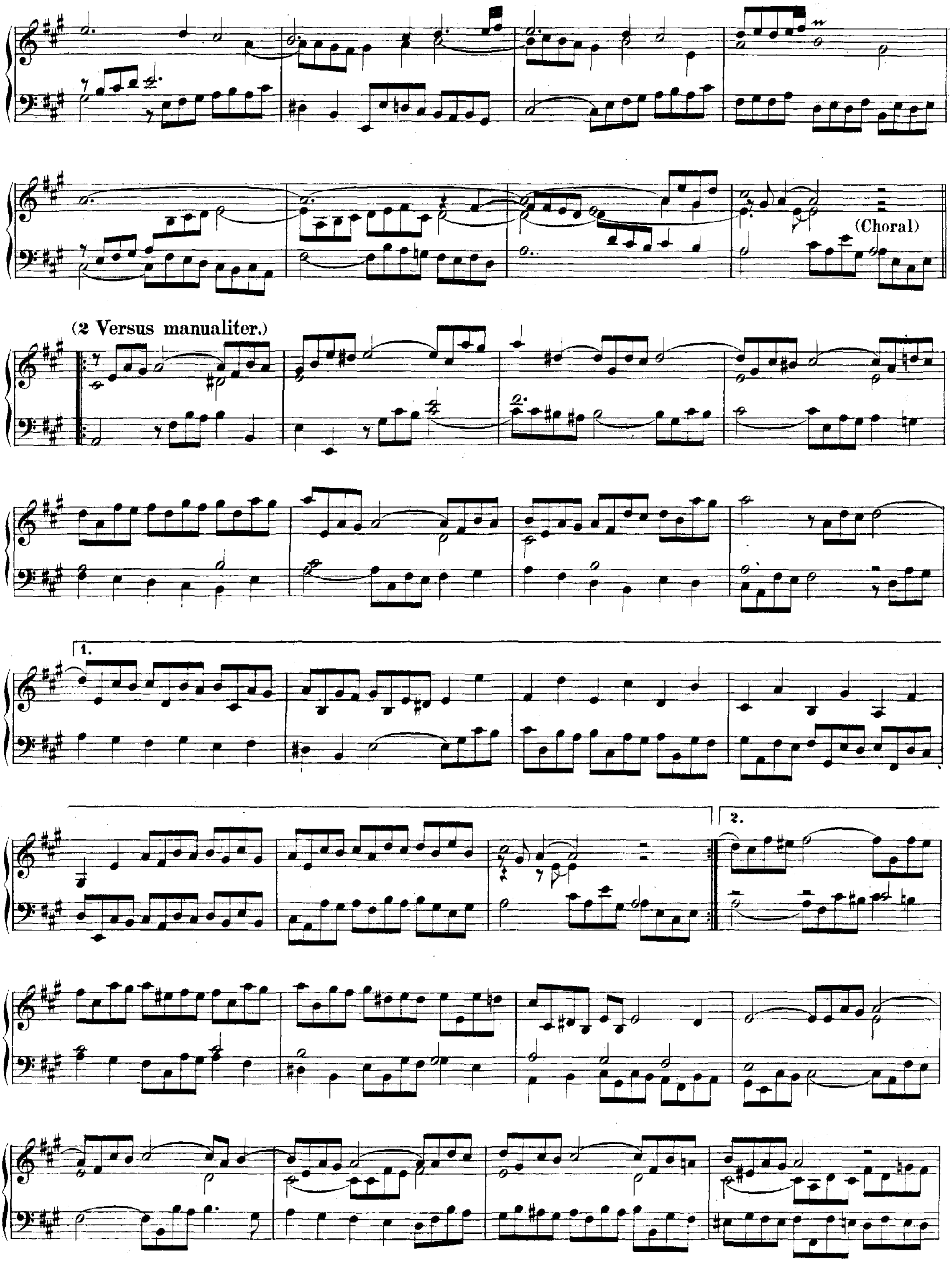

(Choral)

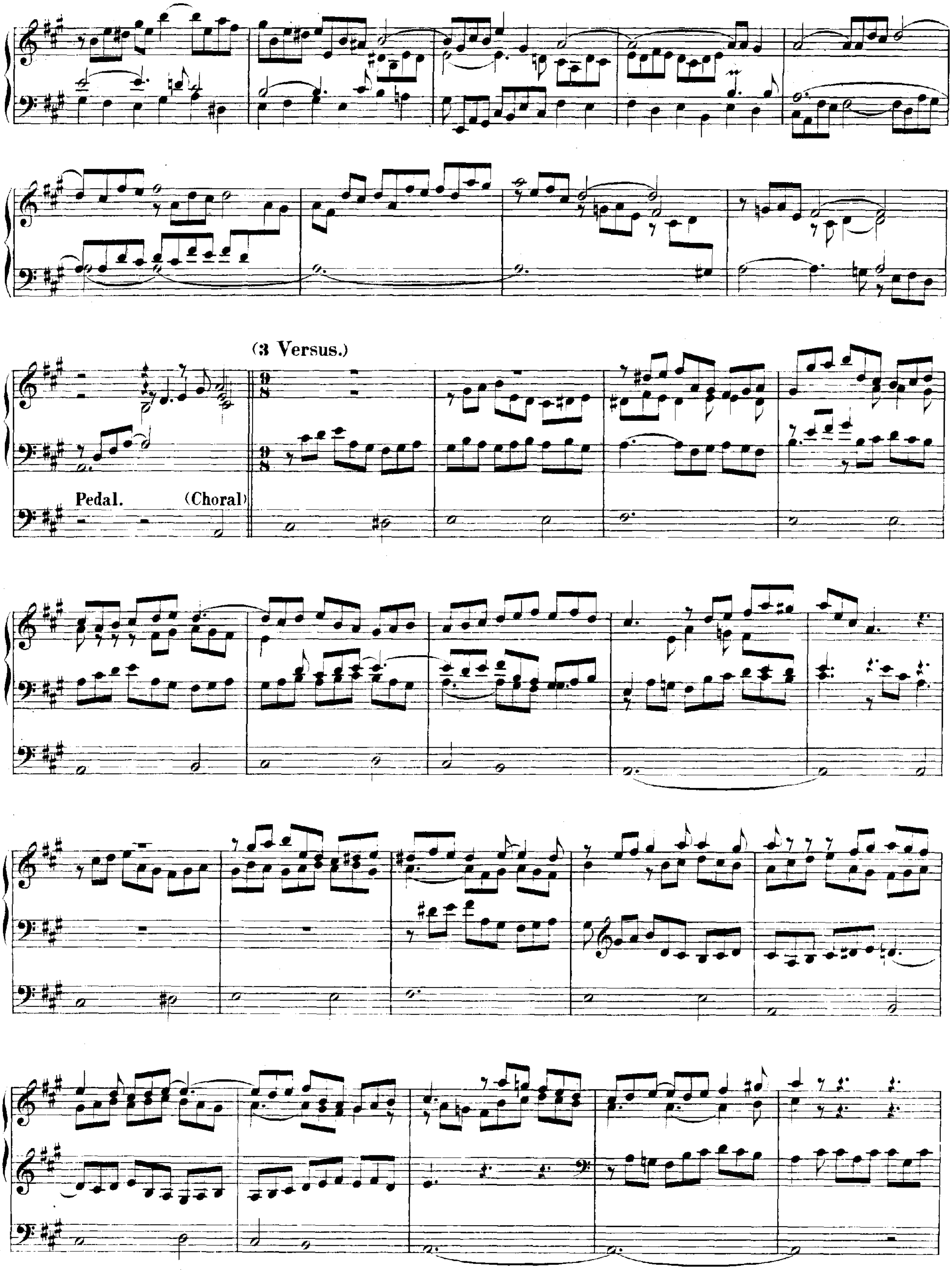
Ältere Lesart zu Seite 102.

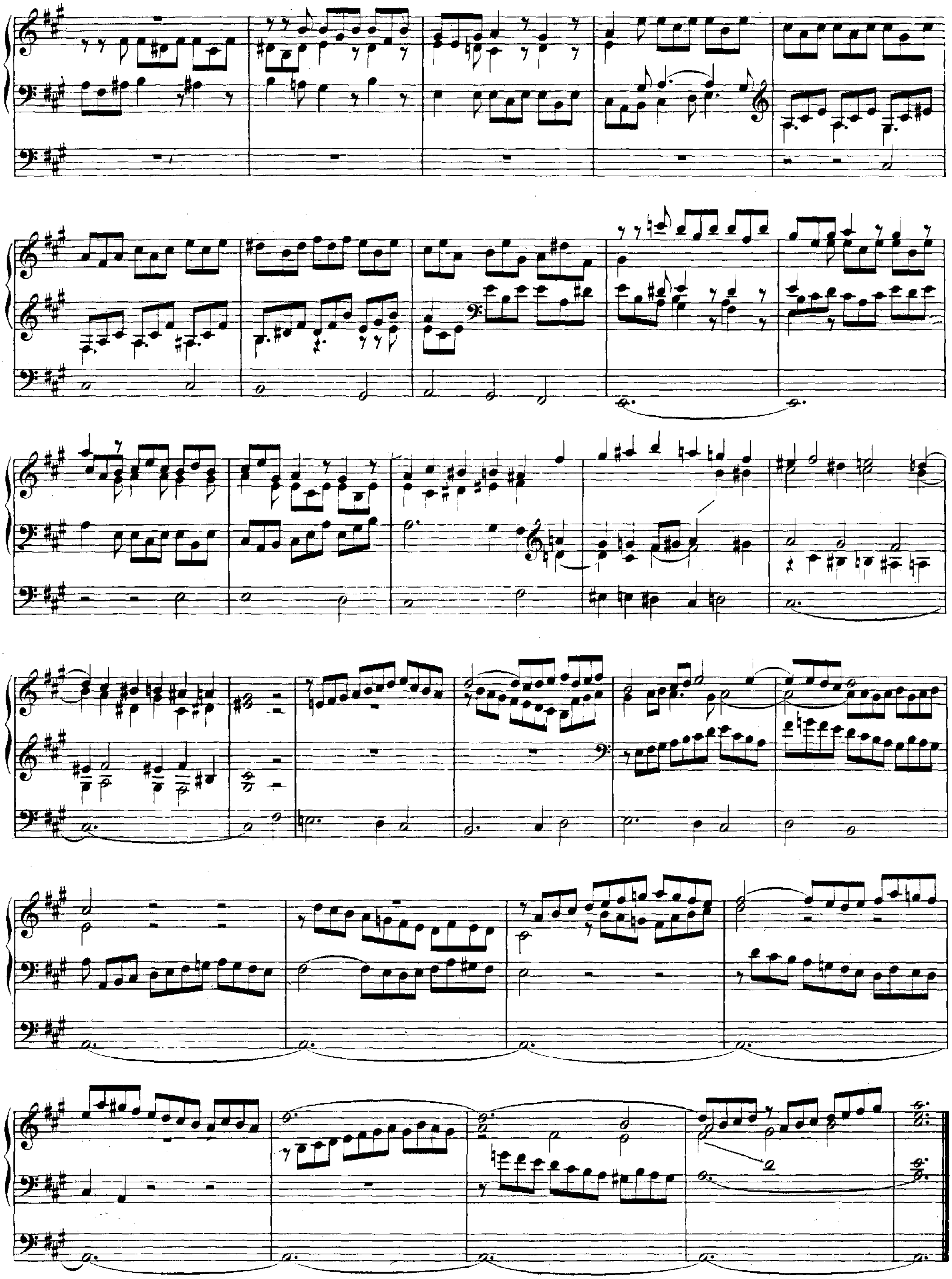
O Lamm Gottes unschuldig.

(1 Versus manualiter.)




(Choral)
(2 Versus manualiter.)
1.
2.

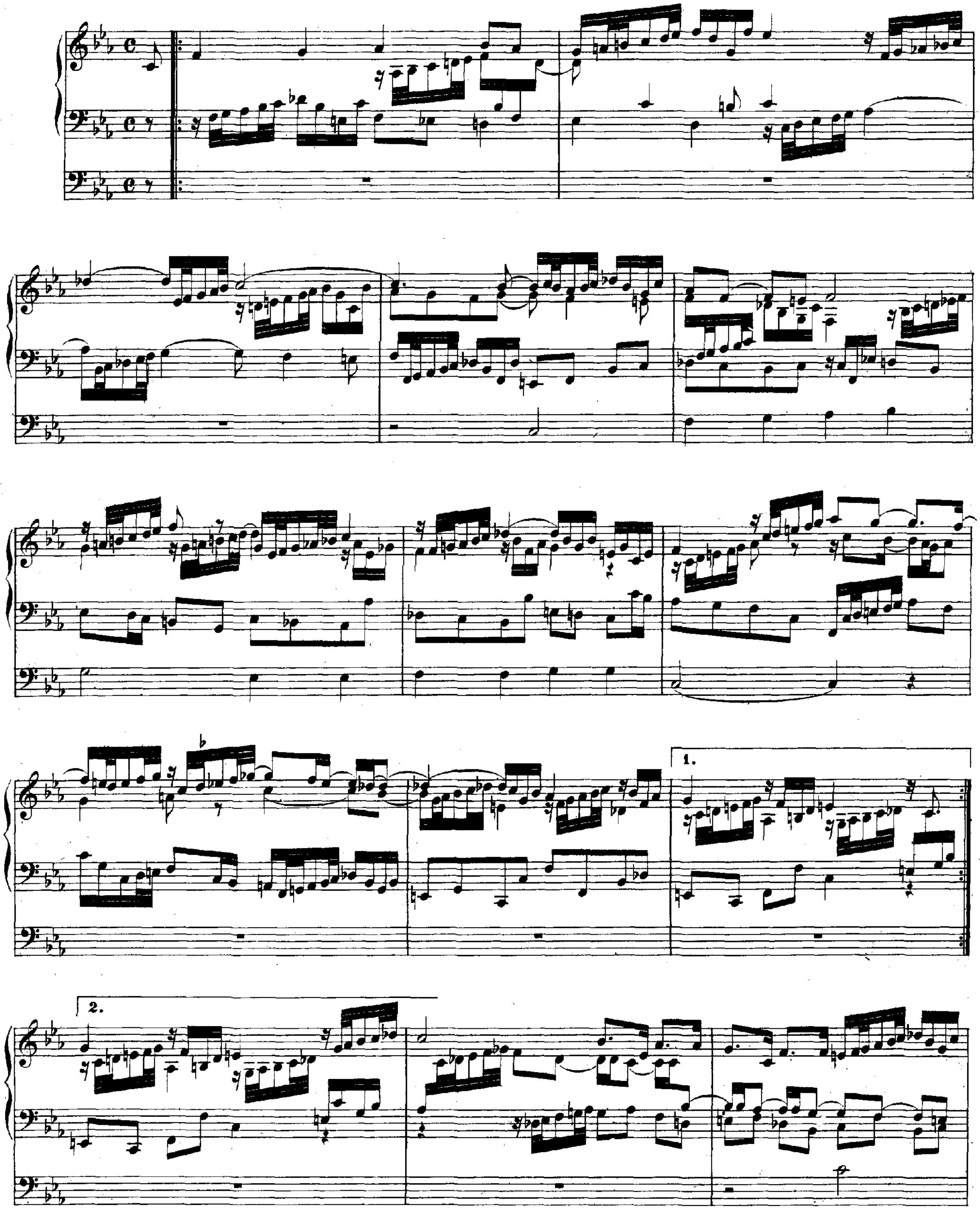

(3 Versus.)
Pedal.
(Choral)

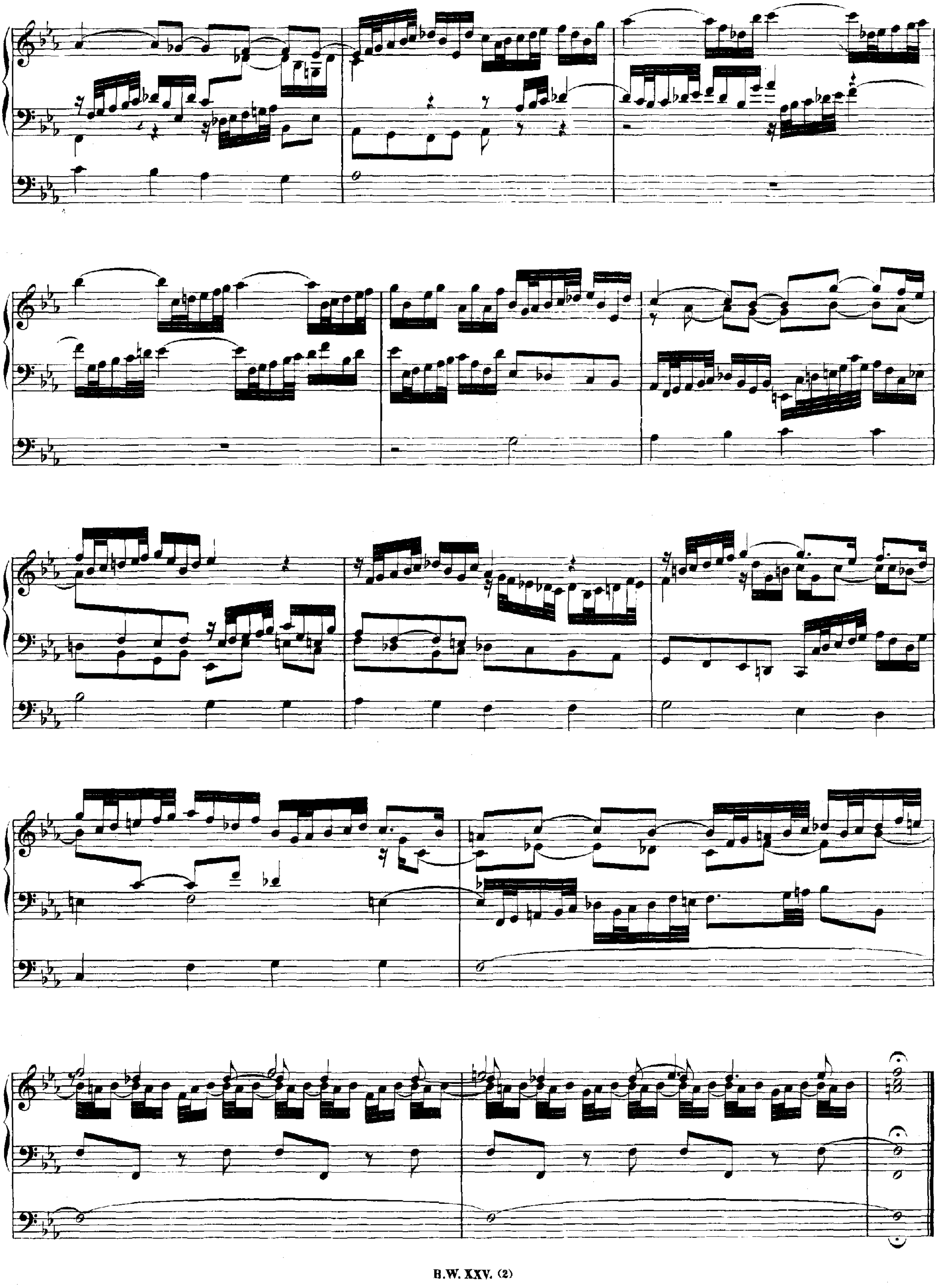


Ältere Lesart zu Seite 112.

Fantasia super

Von Gott will ich nicht lassen.



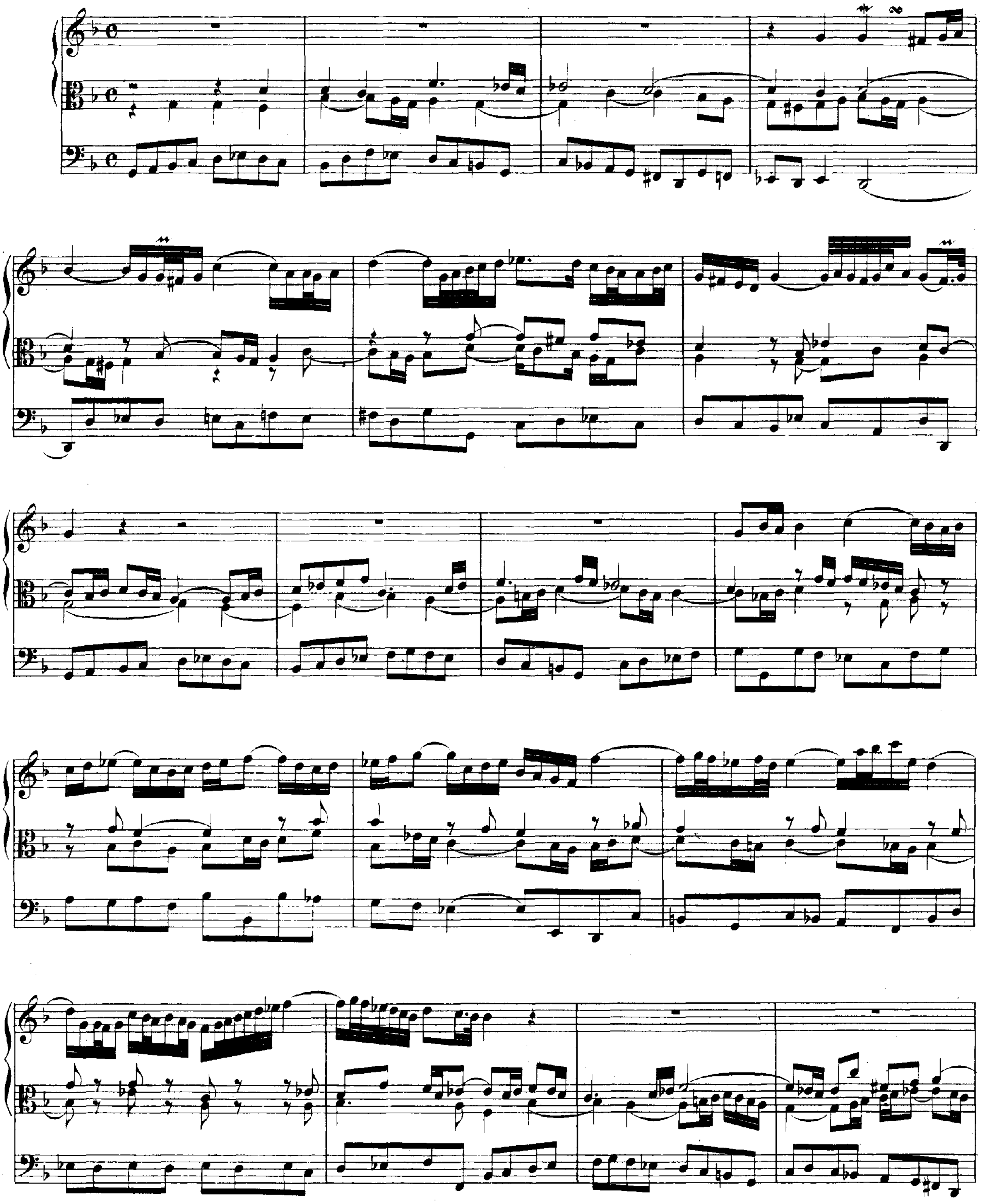


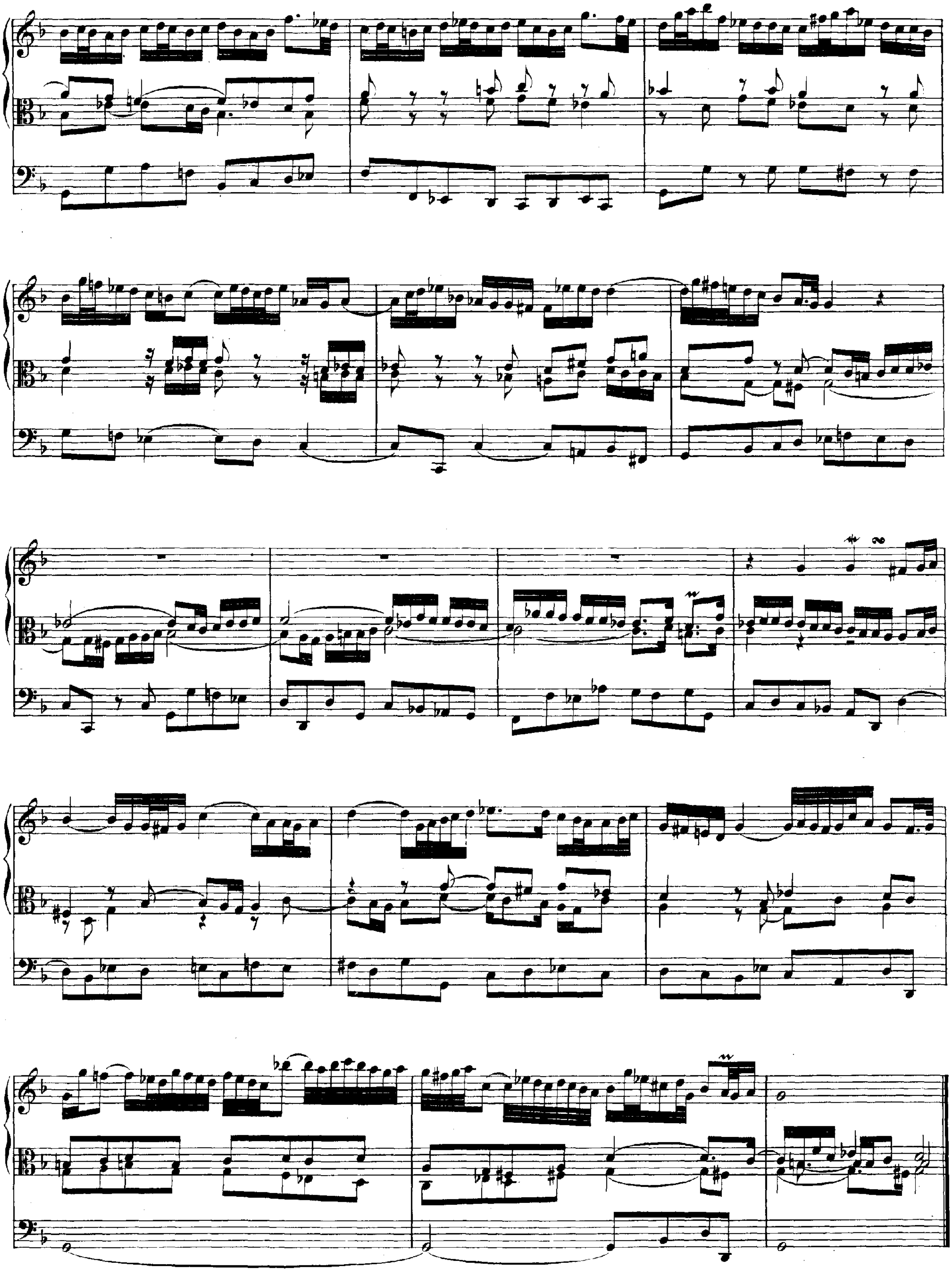
Ältere Lesart zu Seite 114.

Fantasia super

Nun komm' der Heiden Heiland.

(a 2 Clav. e Pedale.)





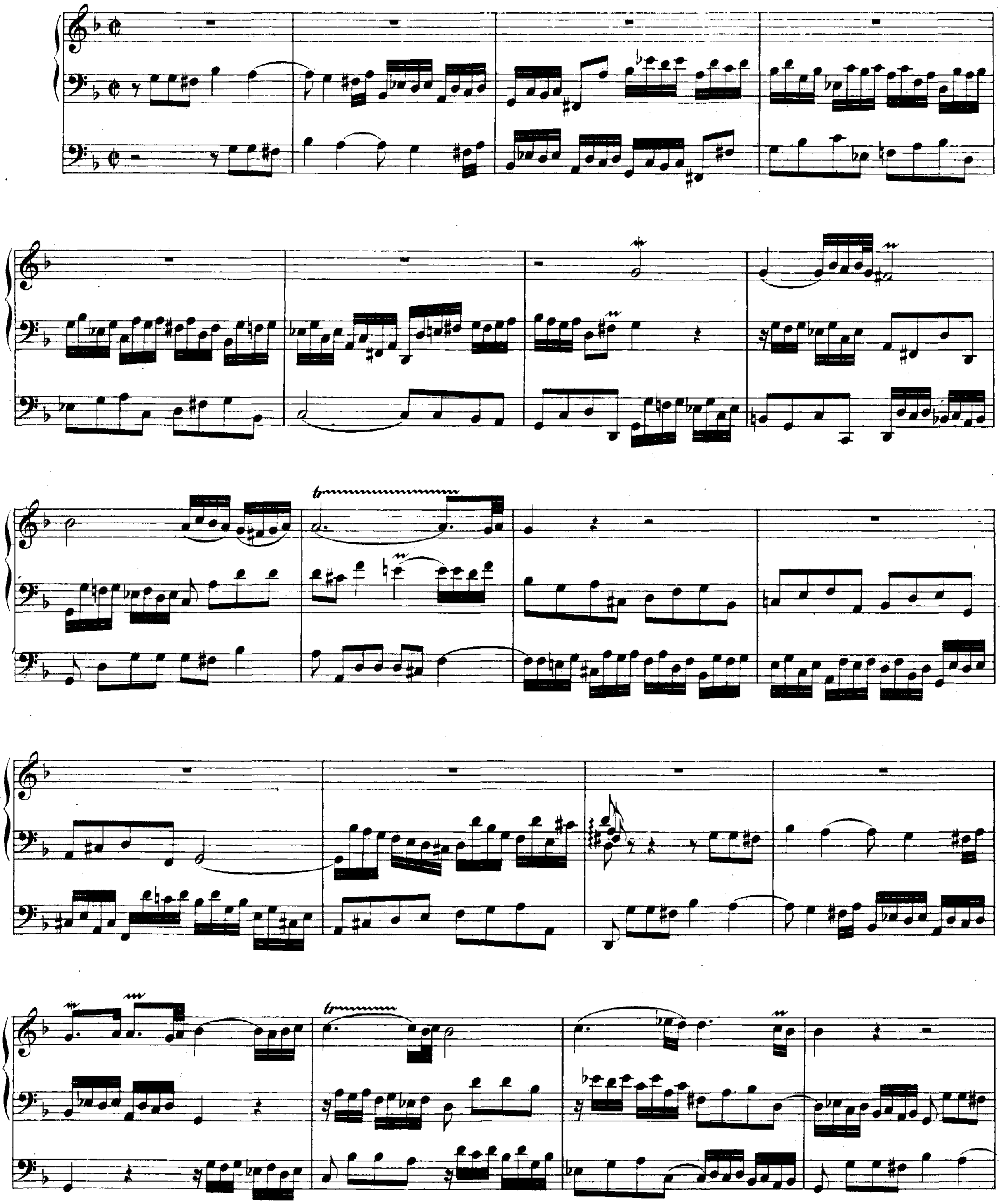
Zwei ältere Lesarten zu Seite 116.

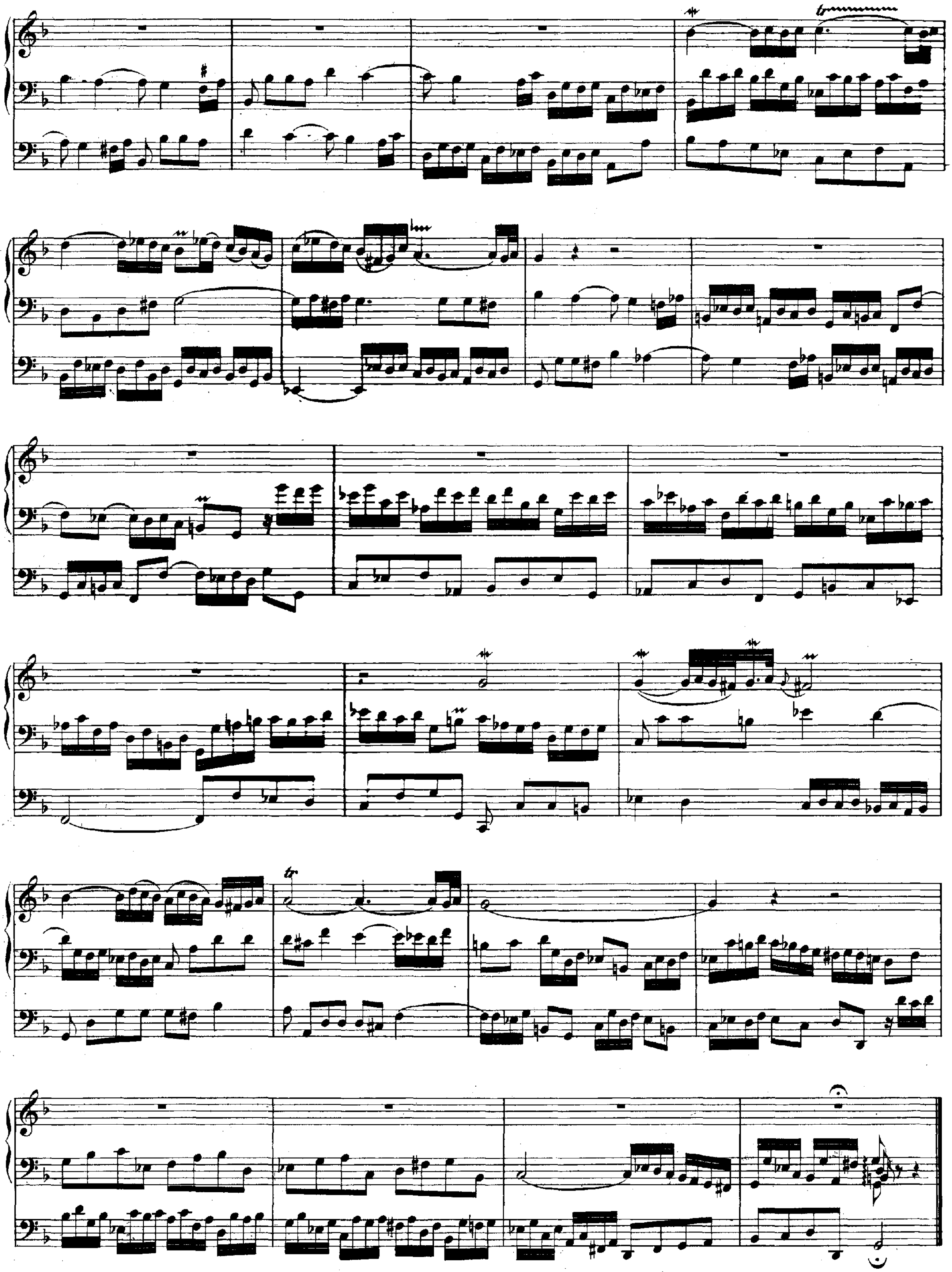
a. Nun komm' der Heiden Heiland.

a 2 Clav. e Pedale

di Joh. Seb. Bach.

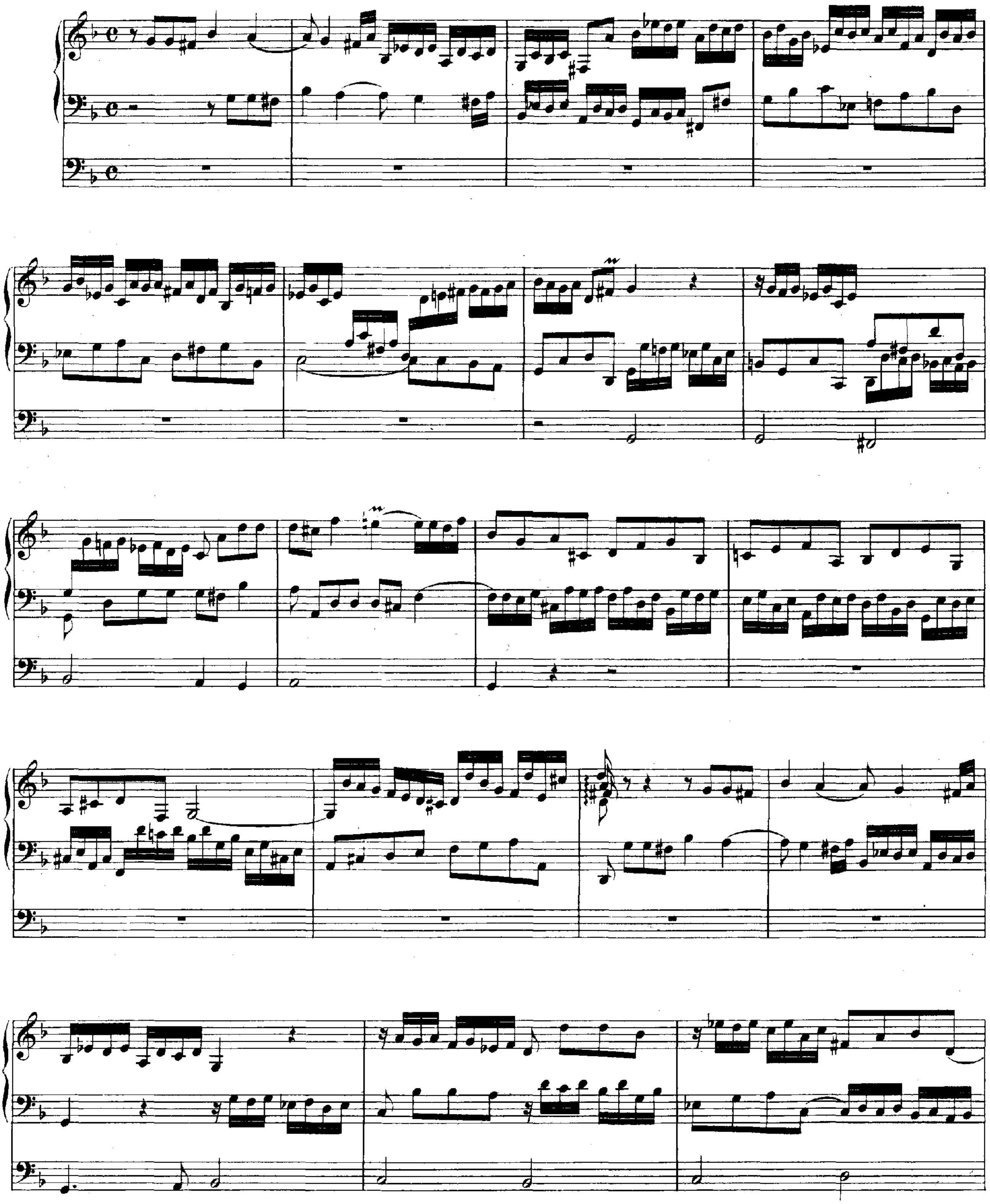
(Nach dem Autograph.)

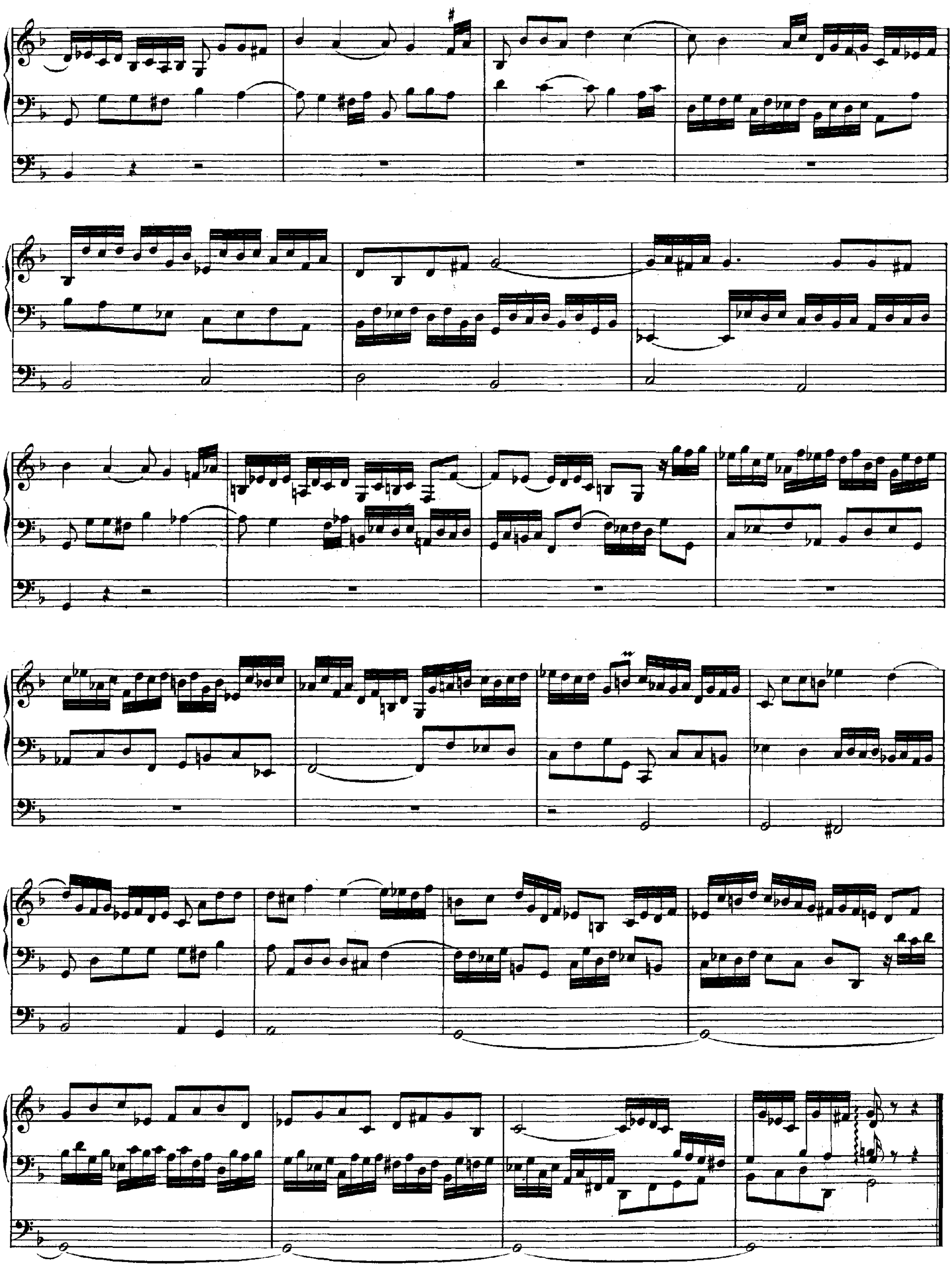




b. Nun komm' der Heiden Heiland.

a 2 Clav. e (Canto fermo in) Pedale.

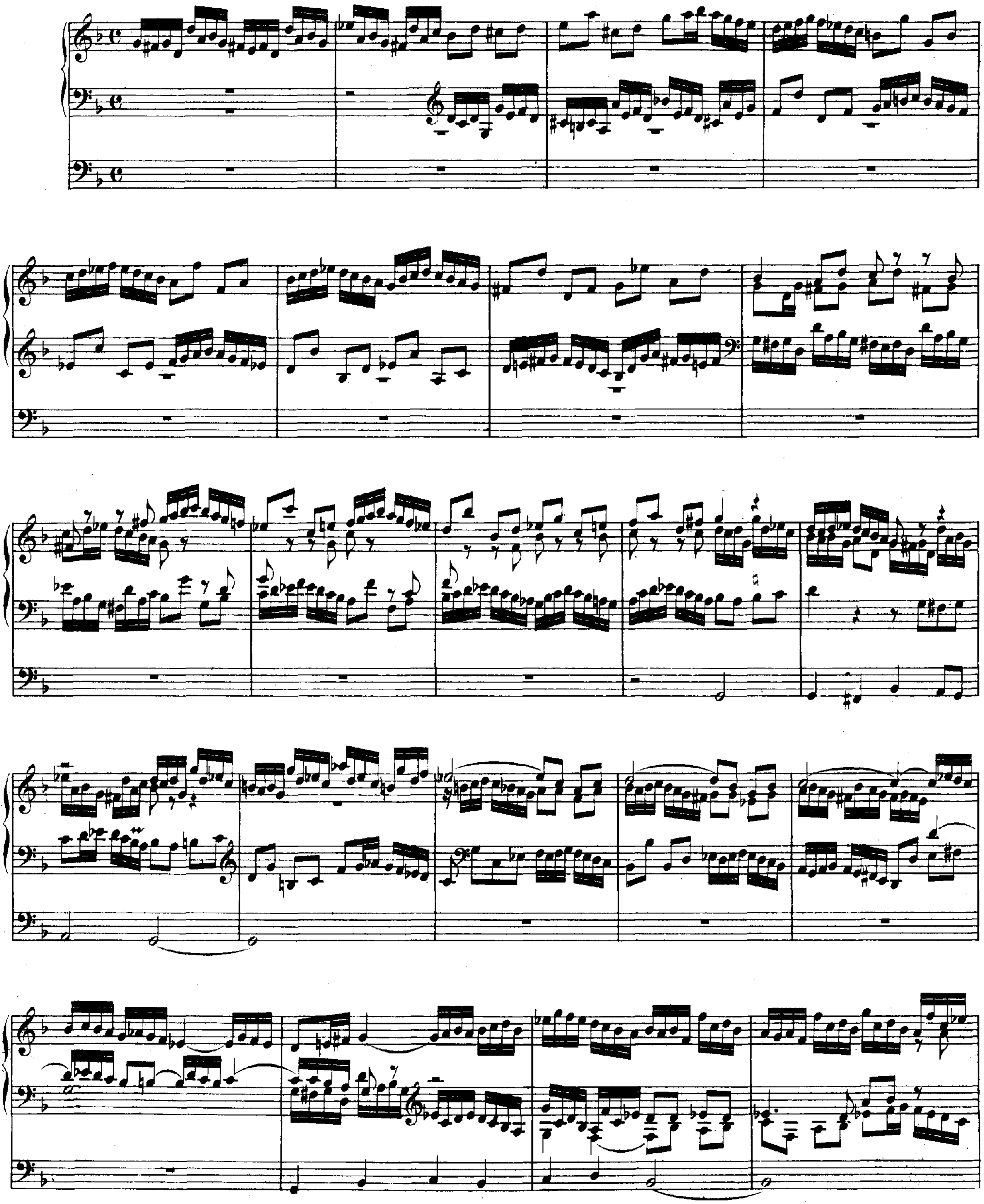


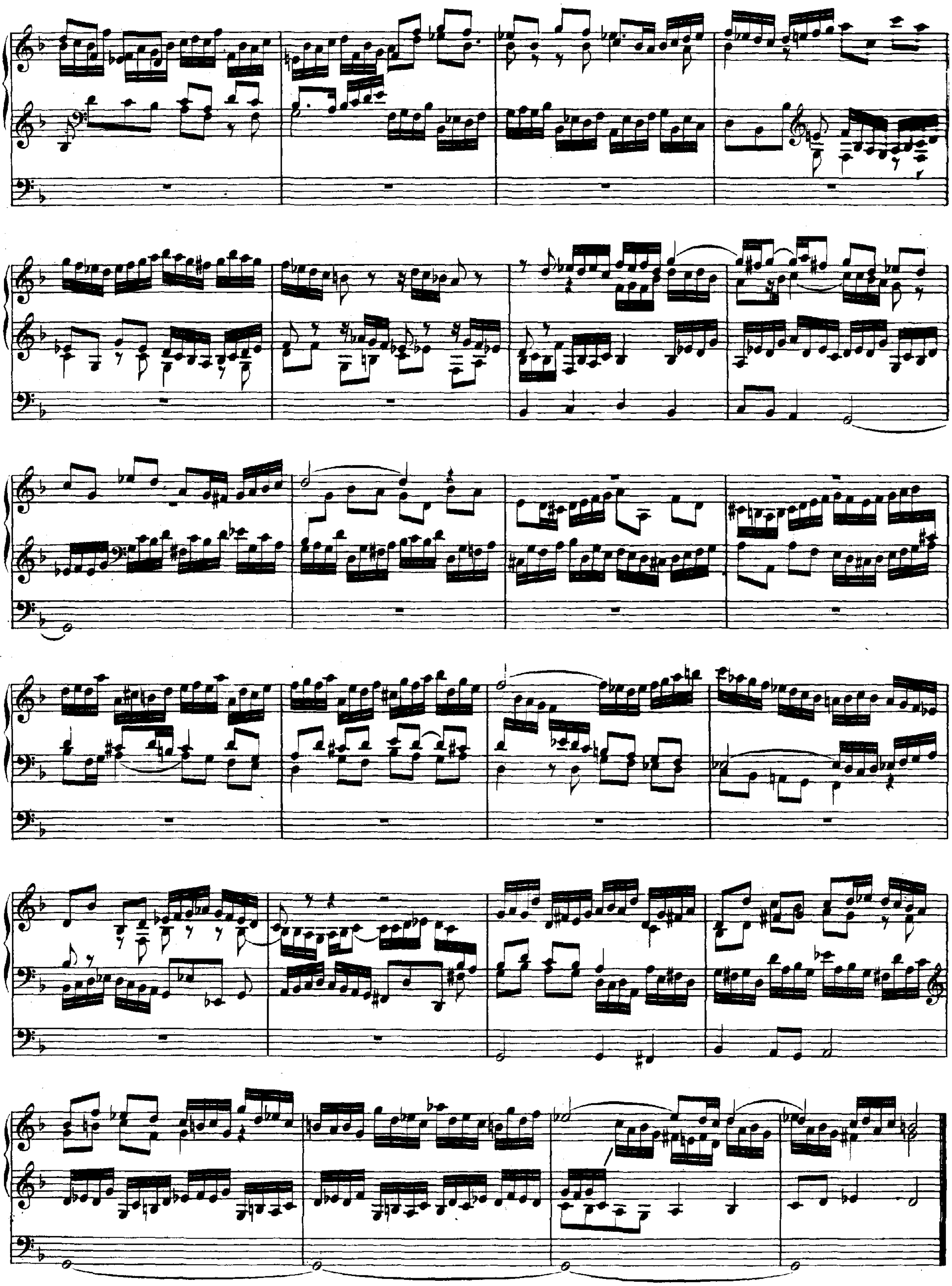


Ältere Lesart zu Seite 118.

Nun komm' der Heiden Heiland.

(Canto fermo in Pedale.)

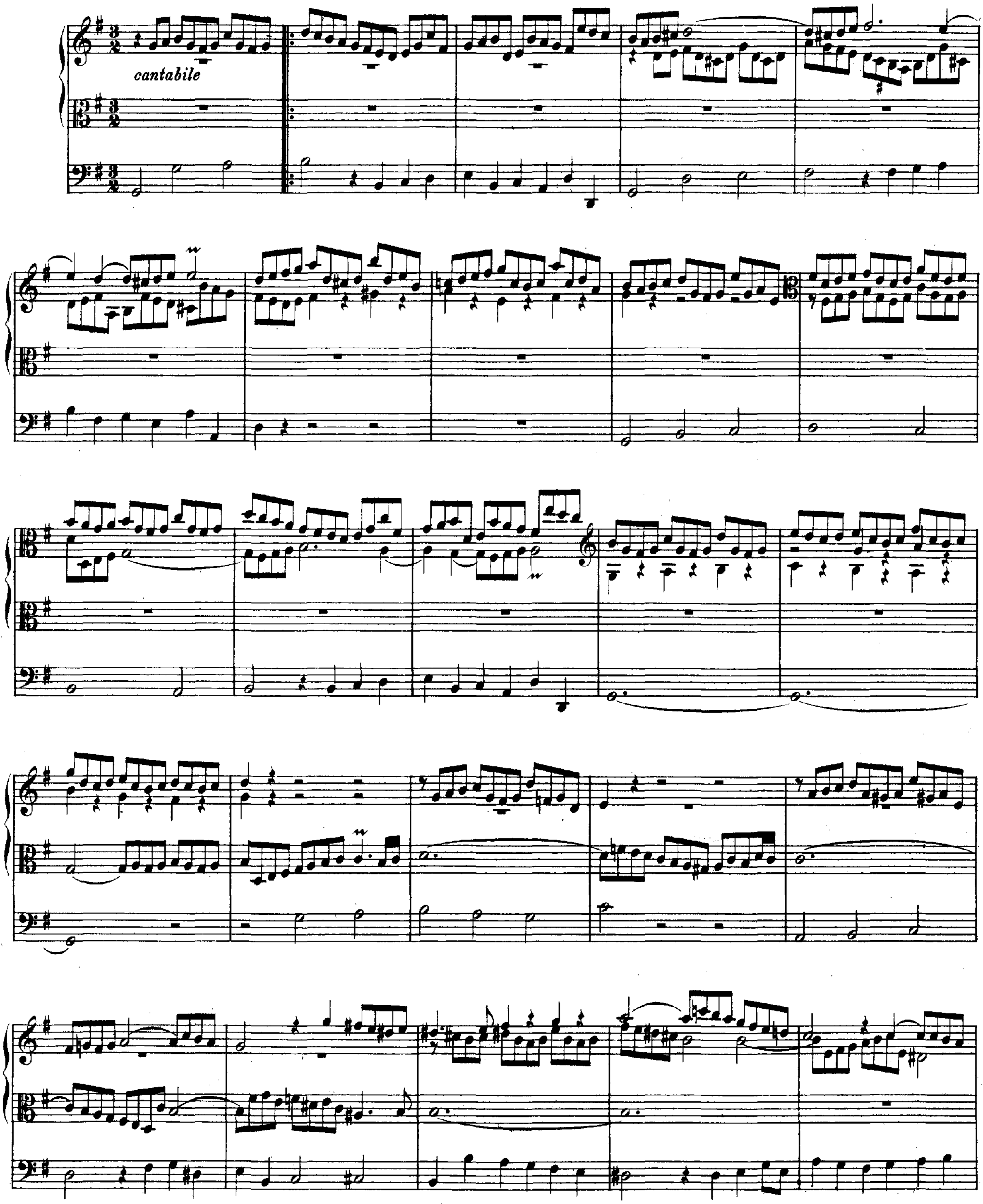


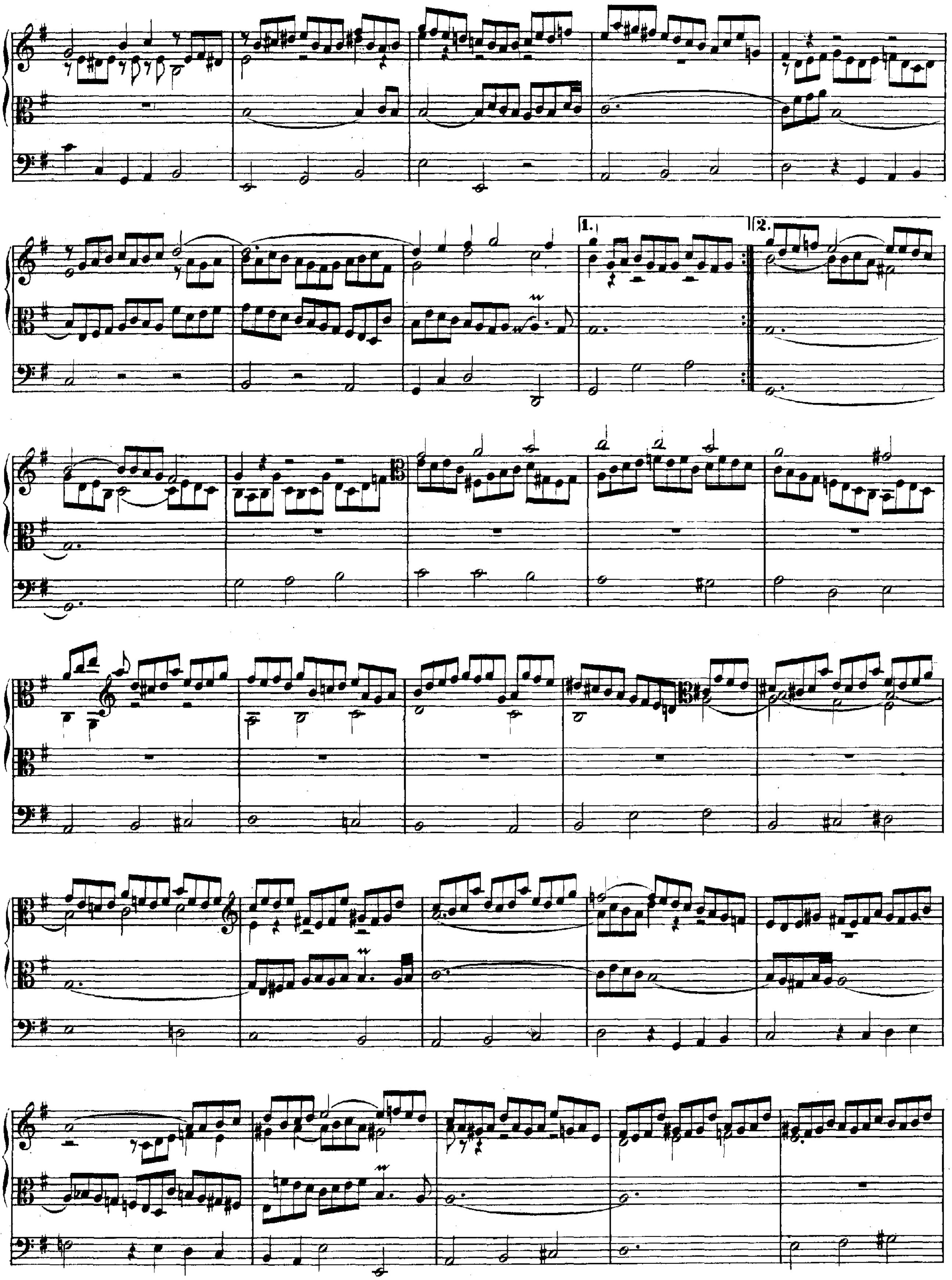


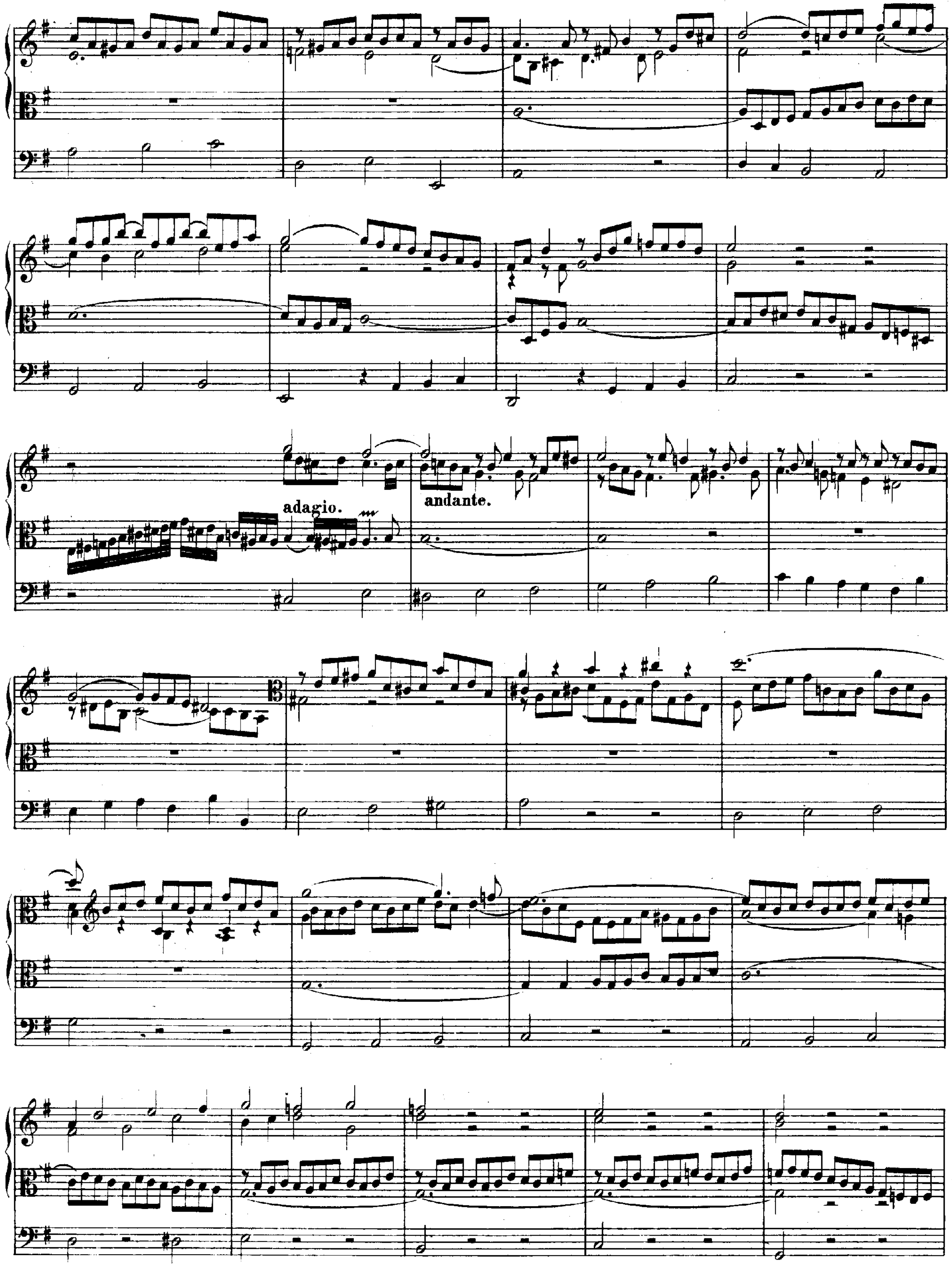
Ältere Lesart zu Seite 125.

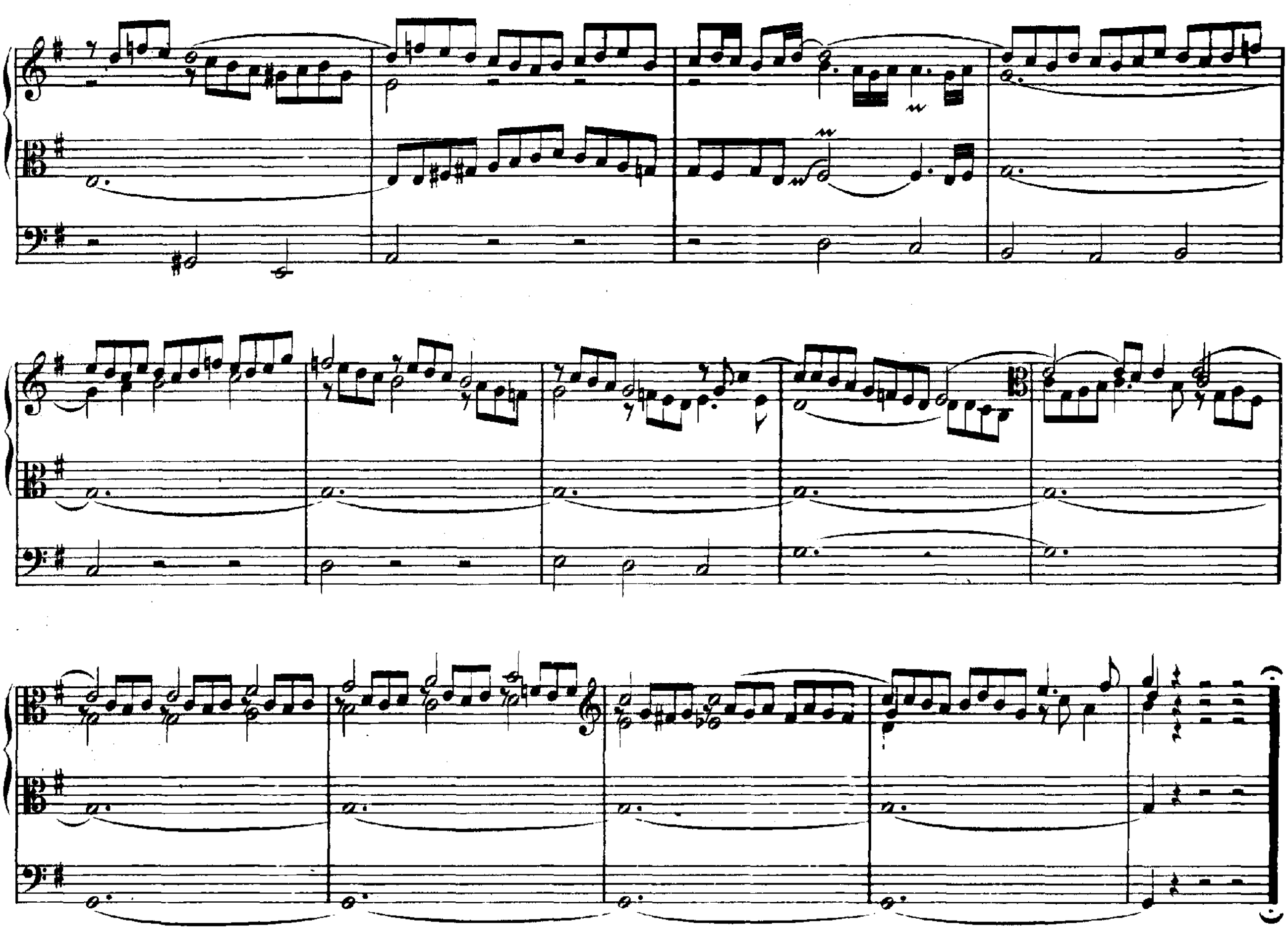
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

a 2 Clav. e Pedale.




1.
2.


adagio.
andante.

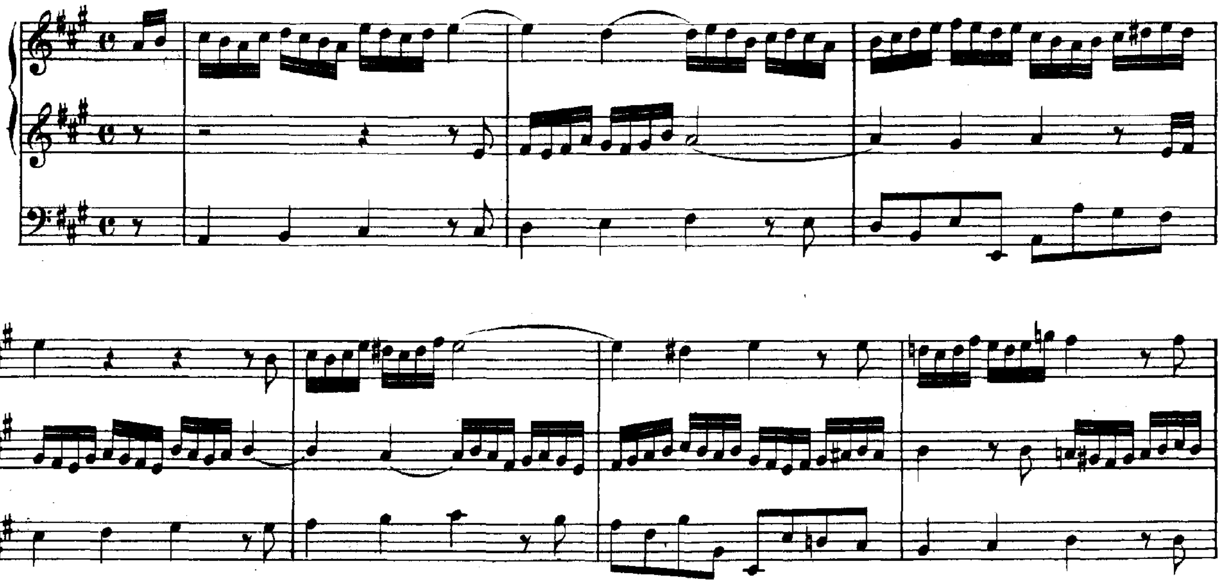


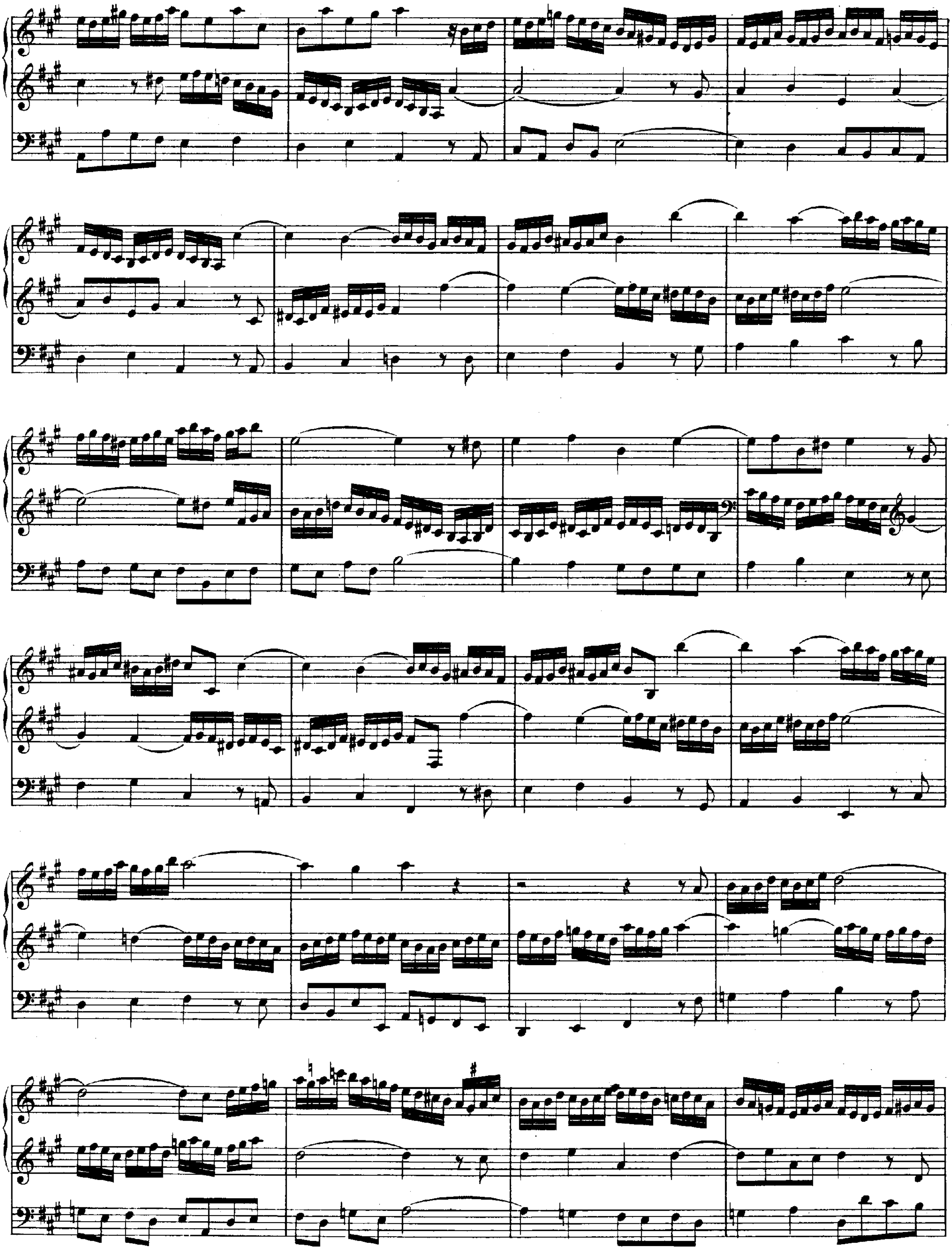
Ältere Lesart zu Seite 130.

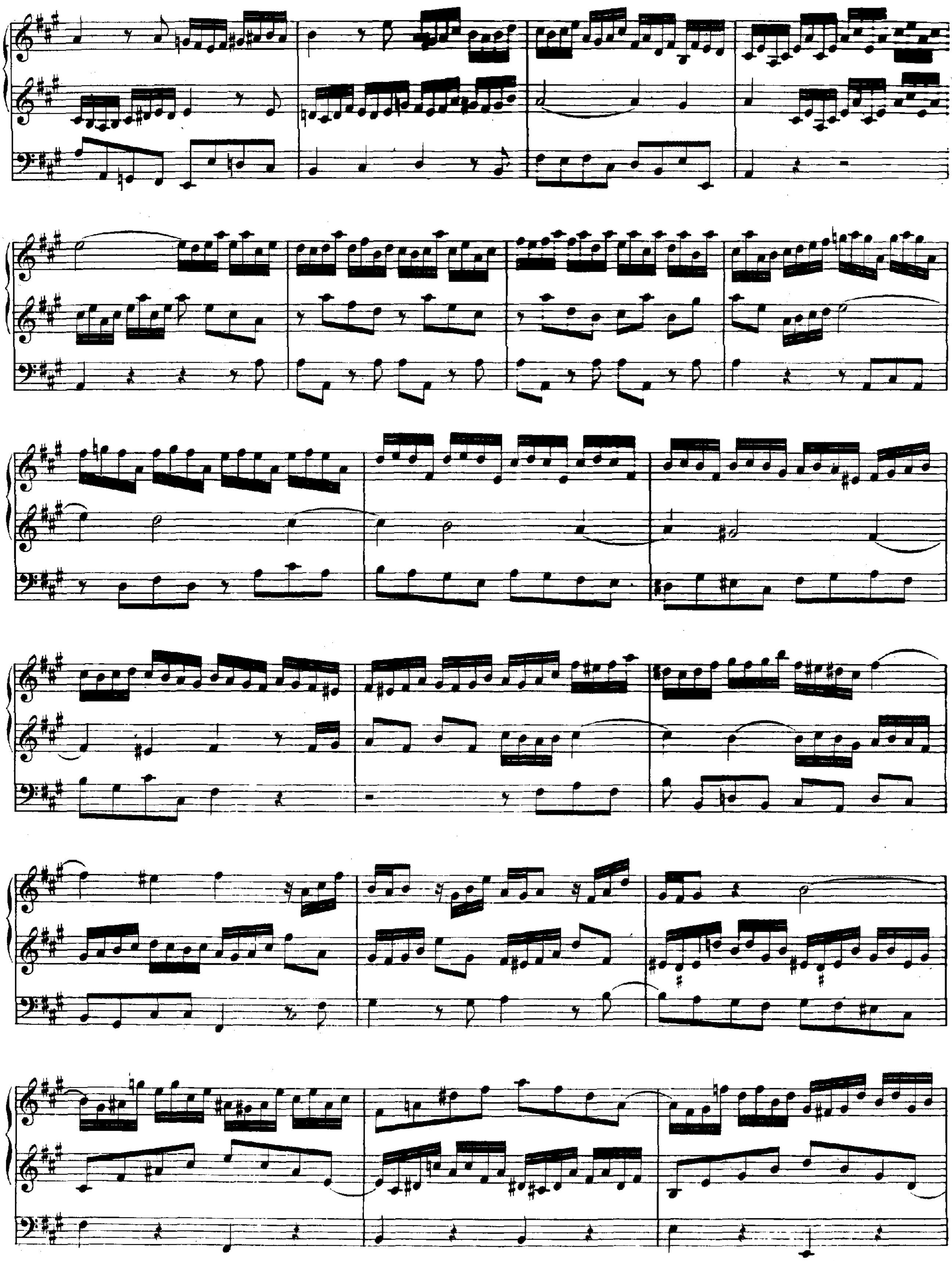
Trio super

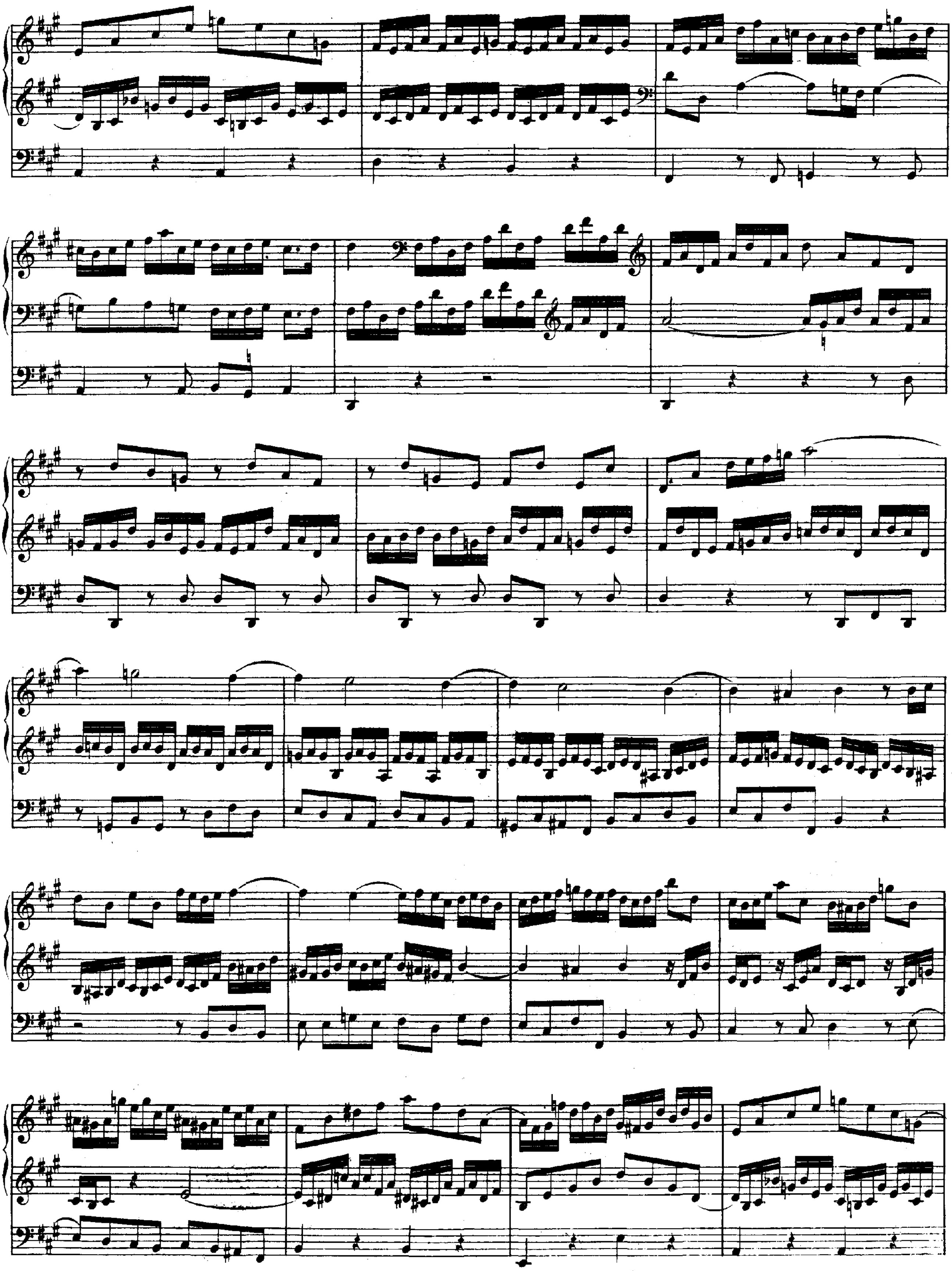
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

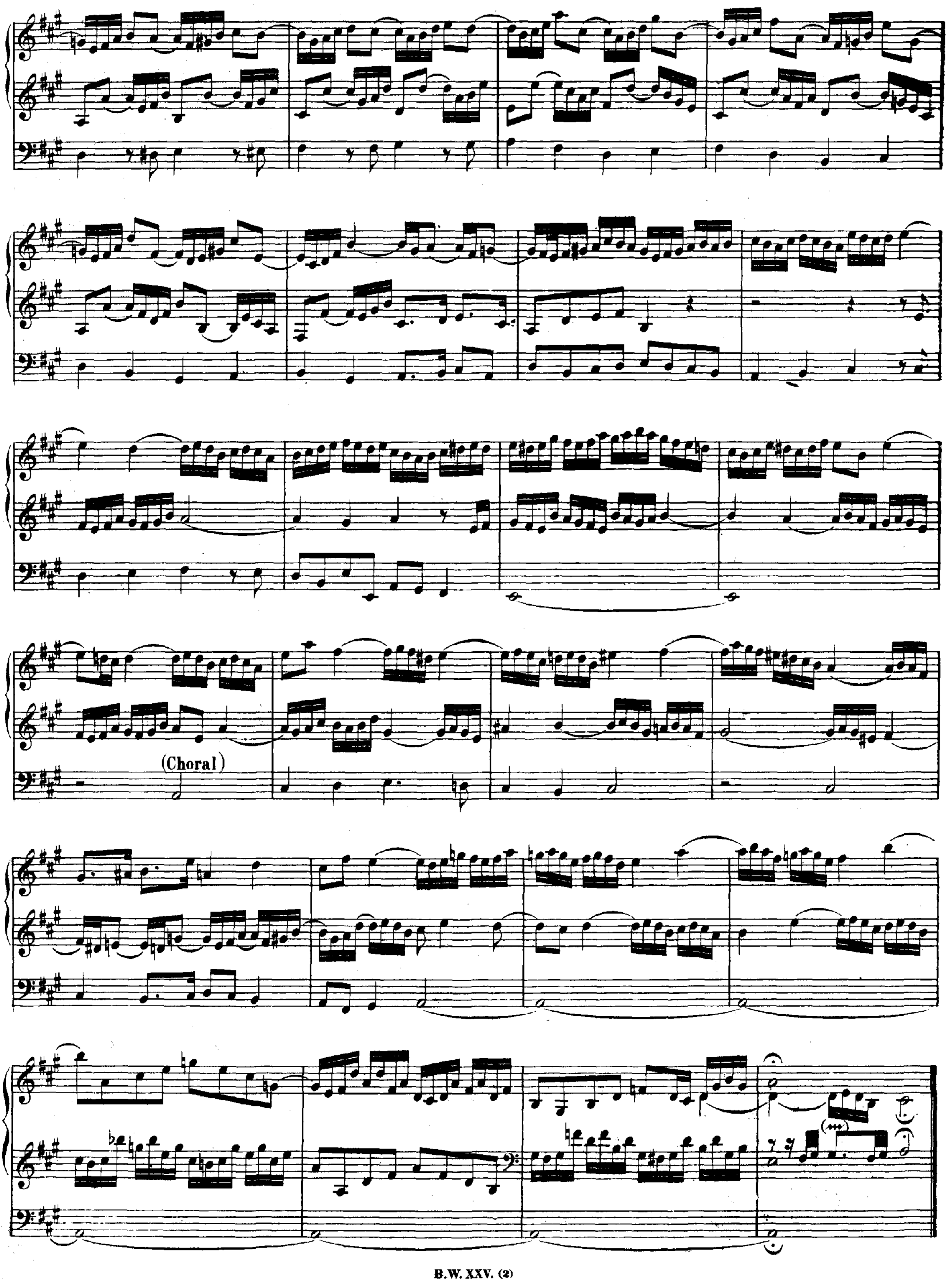
(Nach der Originalhandschrift.)







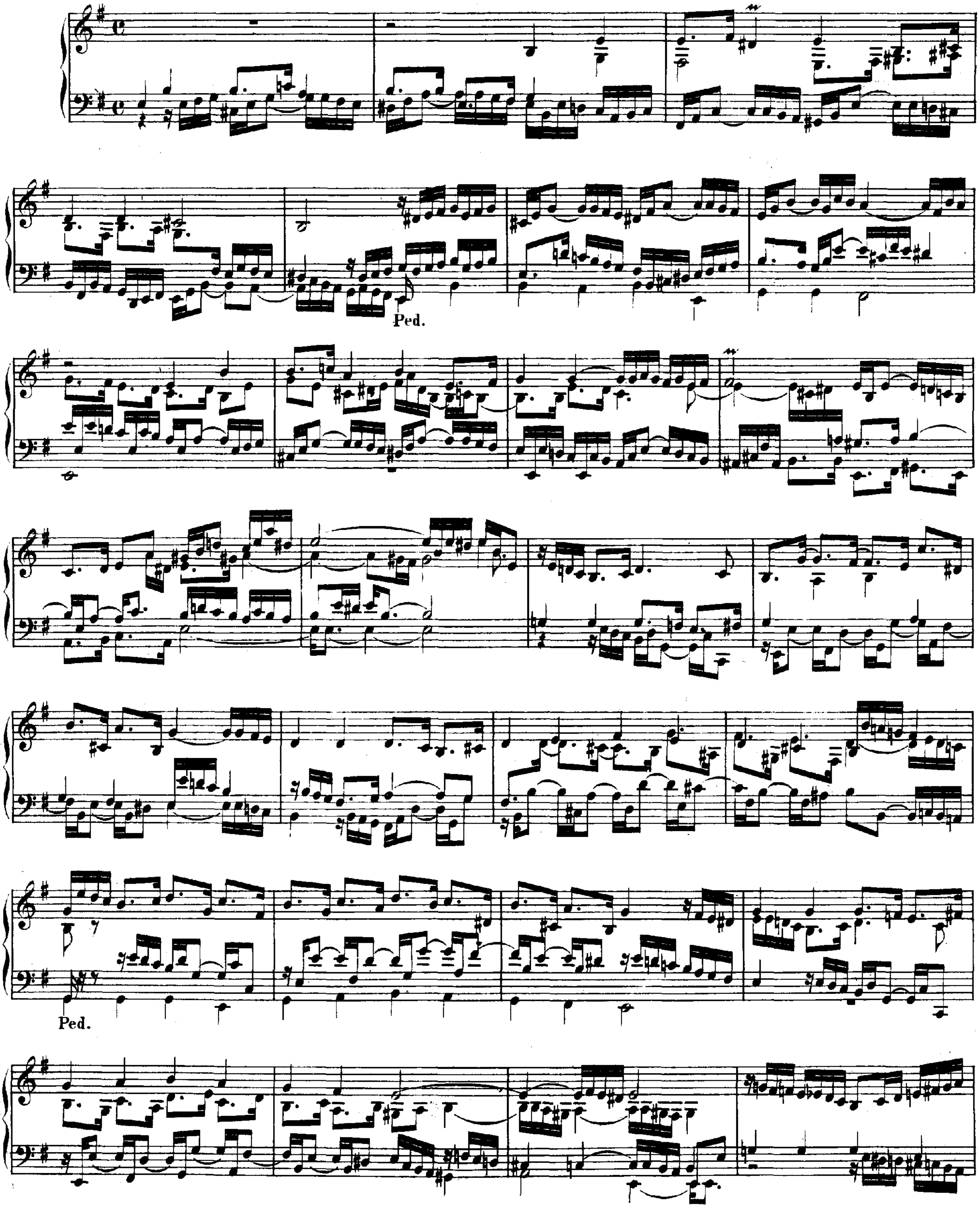


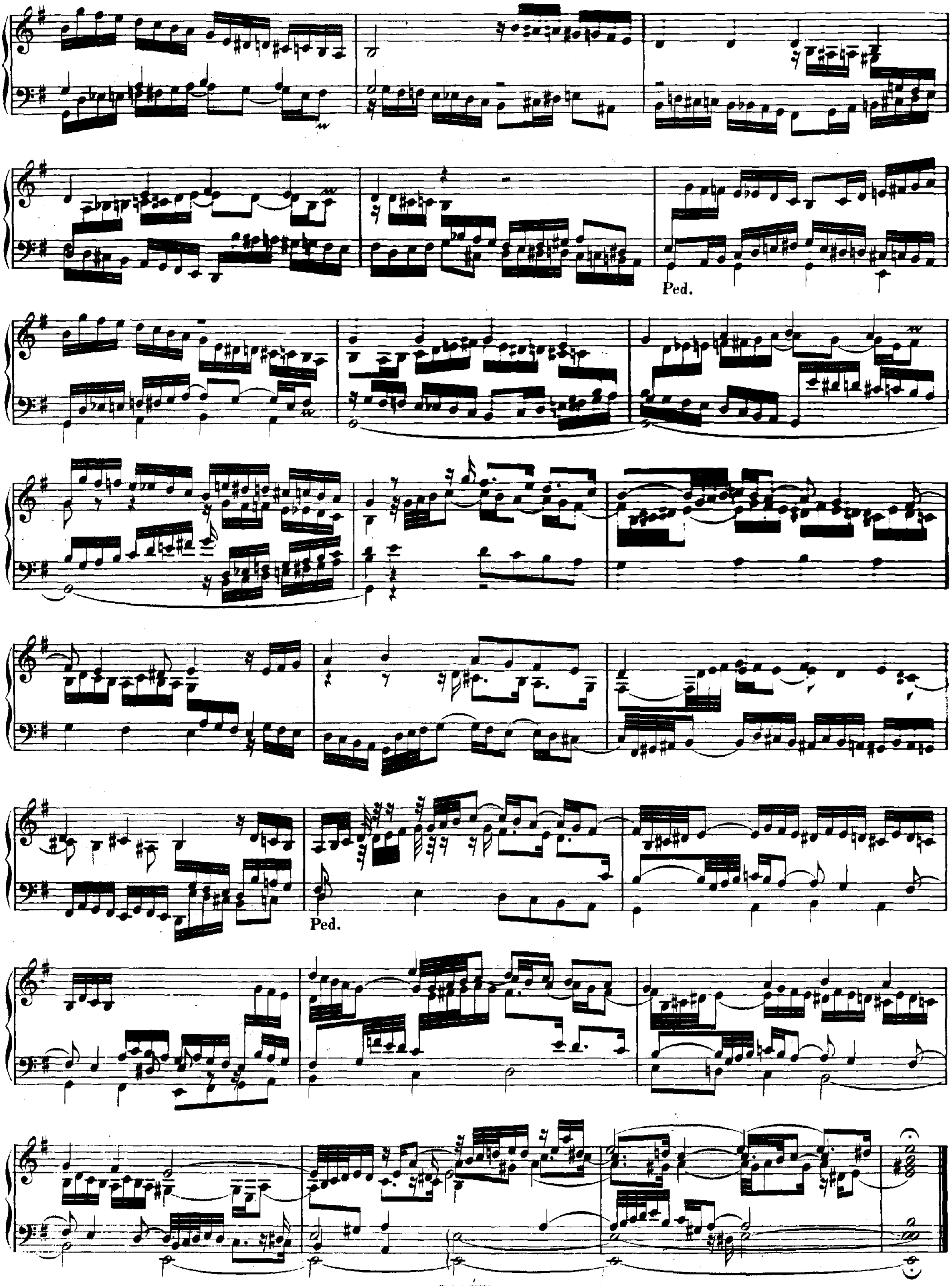
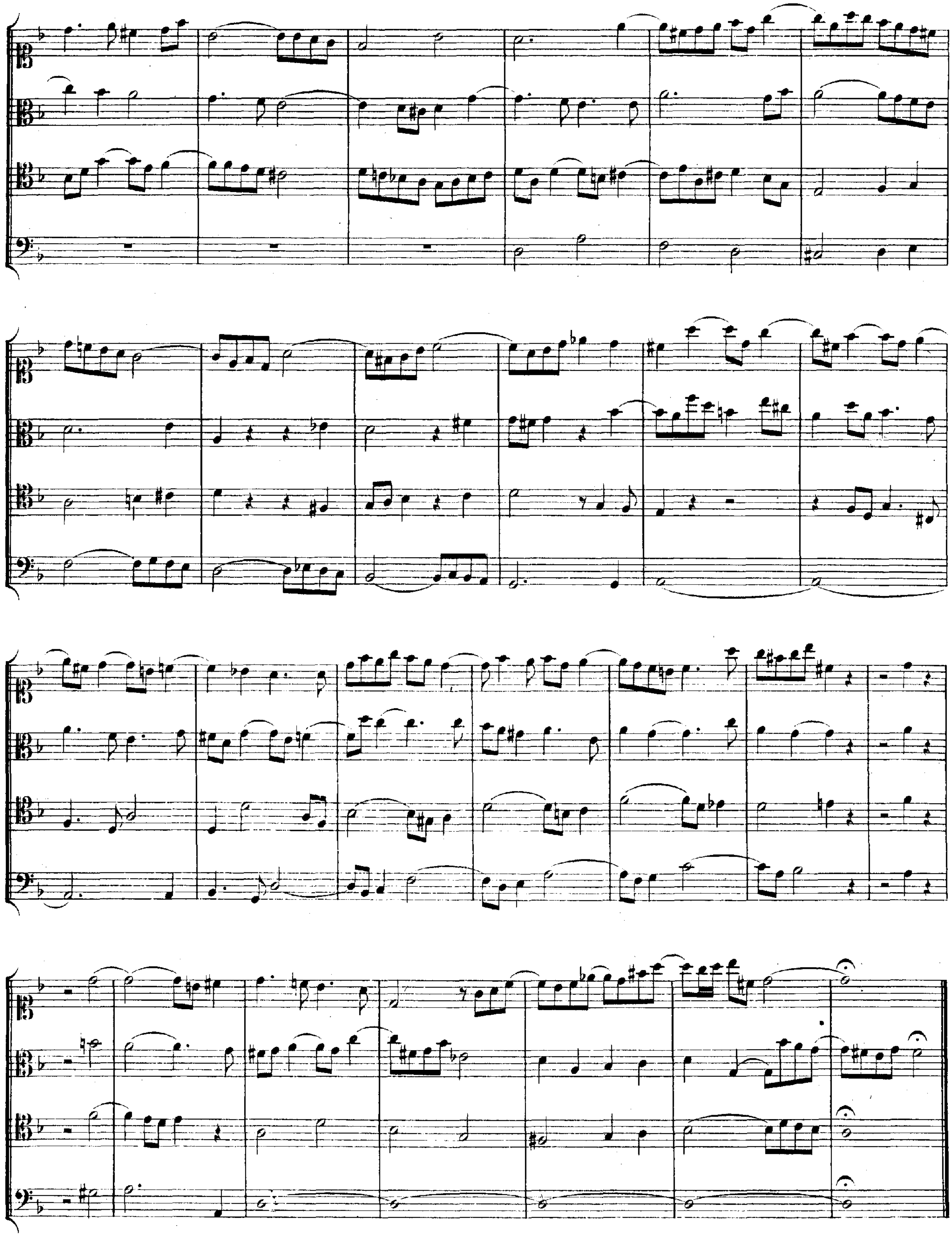

(Choral)

Ältere Lesart zu Seite 136.

Jesus Christus, unser Heiland.

In Organo pleno.




Ped.
Ped.